



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANDRÉ GUILLES TROYSI DE CAMPOS ANDRIANI

FUNARTE E A ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
POLÍTICAS CULTURAIS PÚBLICAS DO INAP E CEAV

*FUNARTE AND THE BRAZILIAN CONTEMPORARY ART:
PUBLIC CULTURAL POLICIES OF INAP AND CEAV*

CAMPINAS
2016

ANDRÉ GUILLES TROYSI DE CAMPOS ANDRIANI

FUNARTE E A ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA:
POLÍTICAS CULTURAIS PÚBLICAS DO INAP E CEAV

FUNARTE AND THE BRAZILIAN CONTEMPORARY ART:
PUBLIC CULTURAL POLICIES OF INAP AND CEAV

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Doutor em Artes Visuais, na Área de Artes Visuais

Thesis presented to Institute of Arts of the
University of Campinas in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Visual
Arts, in area of Visual Arts

ORIENTADOR: Dr. MARCO ANTONIO ALVES DO VALLE

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
ANDRÉ GUILLES TROYSI DE CAMPOS
ANDRIANI E ORIENTADA PELO PROF. DR.
MARCO ANTONIO ALVES DO VALLE

ASSINATURA DO ORIENTADOR

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. A. Valle', with a stylized flourish at the end.

CAMPINAS
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

An28f Andriani, André Guilles Troysi de Campos, 1980-
Funarte e a arte brasileira contemporânea : políticas culturais públicas do
INAP e CEAV / André Guilles Troysi de Campos Andriani. – Campinas, SP :
[s.n.], 2016.

Orientador: Marco Antonio Alves do Valle.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte brasileira. 2. Arte - História. 3. Política cultural. I. Valle, Marco
Antonio Alves do, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Funarte and the brazilian contemporary art : public cultural policies
of INAP and CEAV

Palavras-chave em inglês:

Art, Brazilian
Art - History
Cultural policy

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marco Antonio Alves do Valle [Orientador]
Paulo de Tarso Cheida Sans
Carlos Roberto Fernandes
Sylvia Helena Furegatti
Maria Cecília do Amaral Campos de Barros Santiago

Data de defesa: 21-06-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ANDRÉ GUILLES TROYSI DE CAMPOS ANDRIANI

ORIENTADOR(A): PROF. DR. MARCO ANTONIO ALVES DO VALLE

MEMBROS:

1. PROF. DR. MARCO ANTONIO ALVES DO VALLE
2. PROF(A). DR(A). PAULO DE TARSO CHEIDA SANS
3. PROF(A). DR(A). CARLOS ROBERTO FERNANDES
4. PROF(A). DR(A). SYLVIA HELENA FUREGATTI
5. PROF(A). DR(A). MARIA CECÍLIA DO AMARAL CAMPOS DE BARROS SANTIAGO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 21.06.2016

*Dedico este trabalho à minha querida avó Ivone
Oliva Troysi que sempre me apoiou nos estudos e
comemorava todas as nossas conquistas.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco do Valle, meu grande mestre das artes e da vida, sempre nos ensinando com muita sabedoria.

Ao poeta Ferreira Gullar que nos recebeu em sua residência nos esclarecendo suas posições e o seu olhar amplo sobre a arte brasileira contemporânea.

Ao artista multimídia e atual diretor do CEAUV da FUNARTE, Xico Chaves, por nos fornecer uma extensa entrevista em seu escritório no Palácio Capanema, abrindo as portas da instituição sem melindres, com total liberdade.

Ao grande pintor Adriano de Aquino por me receber em seu ateliê, nos fornecendo um olhar crítico sob o nosso objeto de estudo.

Ao crítico e escritor da arte brasileira, Paulo Sérgio Duarte, meus sinceros agradecimentos por me receber novamente em sua residência e fornecer detalhes imprescindíveis a este trabalho, pelo almoço inesquecível em conjunto com sua família.

Aos servidores do CEDOC (Centro de Documentação da FUNARTE), agradeço a todos pelas tardes exaustivas em que passaram garimpando documentos para esta pesquisa, em especial à bibliotecária Joelma Neris Ismael.

Aos corretores Emir da Rosa Caldeira Júnior e Janine de Oliveira que normatizaram corretamente o nosso trabalho, executando um trabalho de extrema competência.

A minha família que me apoiou enormemente nesta fase de doutoramento, em especial à minha esposa Alessandra e aos meus pais Valéria e Neptuno, ao meu tio Ronaldo Troysi e aos meus irmãos Neptuno e Luccas.

Ao meu velho e querido amigo Guilherme Arruda que me ajudou muito na carreira acadêmica. Obrigado pela sua sincera amizade desde a nossa época da Escola Carlos de Campos, no Brás.

A todos os amigos da Faculdade Drummond que nos ensinam diariamente. Especialmente ao coordenador Me. Sidinei Tadeu, ao professor Alexandre Ferreira, ao coordenador Me. Eli Ferreira, à Dra. Conceição Viude, à Dra. Maria Cecília do Amaral Santiago, ao professor e grande amigo Oswaldo Diehl, a Ma. Giuseppina Adele e a Ma. Ana Maria Malaco.

Aos doutores Carlos Roberto Fernandes e Paulo de Tarso Cheida Sans que desde a época do nosso mestrado vem nos orientando com precisas análises.

E por último, mas não menos importante, à UNICAMP, esta universidade mãe maravilhosa que novamente recebeu um de seus filhos, em especial aos servidores do Instituto de Artes, inúmeros amigos, colaboradores que nos auxiliam semestralmente nos nossos processos rotineiros.

*“Na vida, somos eternos amadores, pois vivemos
pouco para sermos mais do que isso.”*
Charles Chaplin

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo principal demonstrar a importância da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) através do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) e do seu atual Centro de Artes Visuais (CEAV) no desenvolvimento de políticas culturais para as artes visuais no Brasil. Demonstramos aqui a relevância do INAP e do CEAV no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea desde os anos 70 até o presente momento. Para concretizar esta pesquisa foram necessárias diversas viagens à cidade do Rio de Janeiro, onde foram feitos levantamentos de documentos no Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC), arquivos particulares e intensa pesquisa em jornais e revistas do período. Também foram registradas entrevistas, que incluem o poeta Ferreira Gullar, ex-presidente da FUNARTE, também ex-diretores do INAP, gestores atuais do CEAV, ex-presidentes da ABAPP (Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais) e artistas visuais. Primeiramente retomamos o histórico do INAP com suas políticas públicas e ações pioneiras para a arte brasileira contemporânea. Seguimos ressaltando o legado construído através da conjuntura formada pelas duas primeiras décadas de existência da FUNARTE que colaborou na possibilidade do artista da atualidade agir como gestor cultural. Destacamos em paralelo a relevância central da ABAPP neste processo através de seus embates profícuos com a instituição. Depois partimos para a criação do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), instituição intermediária que viria a ser renomeada, tornando-se a atual FUNARTE e completamos este processo de ressurgimento da FUNARTE dialogando sobre a mudança do uso institucional dos termos “artes plásticas” para os atuais “artes visuais”, respectivamente em relação ao antigo INAP e atual CEAV e como isso refletiu na institucionalização de um novo modelo de gestão cultural na esfera federal e suas possíveis repercussões. Ao final desta pesquisa a nossa principal constatação foi que o CEAV apesar de ter emancipado quantitativamente suas ações no país, hoje sofre um engessamento através do excesso burocrático da prevalência de seus processos através editais, o que interrompeu o histórico da FUNARTE de gerar projetos exemplares, definidores de políticas públicas para as artes visuais com repercussão nacional. Acreditamos que esta situação, além de outras deficiências localizadas, será possivelmente suprimida com uma ampla participação da parte da sociedade interessada e maiores investimentos que venham com observações às novas tecnologias de informação e comunicação, agilizando e modernizando a instituição.

Palavras-chave: FUNARTE. INAP. CEAV. ABAPP. Arte contemporânea brasileira. Artes visuais. Cultura. Políticas públicas culturais.

ABSTRACT

This present thesis has the objective of demonstrating the importance of the Brazilian National Arts Foundation (FUNARTE) through the National Institute of Fine Arts (INAP) and its Visual Arts Center (CEAV) in the development of cultural policies for the visual arts in Brazil. We discuss here the relevance of INAP and CEAV in the cultural development of contemporary Brazilian art since the 1970s. Several trips to the city of Rio de Janeiro were necessary in order to carry out the research. On such occasions, studies were made at the FUNARTE Documentation Center (CEDOC) and in private files, and considerable research was carried out on newspapers and magazines of the period. In addition, interviews were held, including with the poet Ferreira Gullar, himself a former president of FUNARTE, as well as with former directors of INAP, current managers at CEAV, past- presidents of the Brazilian Association of Professionals in the Plastic Arts (ABAPP), and other visual artists. First we present a brief history of INAP, including its public policies and forward-looking actions in favor of contemporary Brazilian art. We then describe the legacy built up during the first two decades of the existence of FUNARTE, which was instrumental in allowing today's artists to act as cultural managers. We also emphasize the central importance of the ABAPP in this process through its highly productive encounters with FUNARTE. Next we go into the founding of the Brazilian Institute of Art and Culture (IBAC), an intermediary institution which later evolved to become what is now FUNARTE. We describe the process by which FUNARTE was revived and how the institutional term "plastic arts" was replaced with "visual arts" in the transition from the previous National Institute of Fine Arts (INAP) to the current Visual Arts Center (CEAV), and how this change was reflected in the institutionalization of a new model of cultural management at the federal level. Our main conclusion at the end of the research was that, even though the Visual Arts Center was officially emancipated, its actions in the country today are considerably inflexible due to the excessive bureaucracy of its processes carried out through mandates, a practice that brought an end to the tradition in FUNARTE to generate exemplary projects that could generate public policies for the visual arts with national repercussions. We believe that this and other specific defects can be overcome through broad participation of interested groups in society and greater investments, including the use of up-to-date information and communications technology, thus streamlining and otherwise modernizing the institution.

Key-words: FUNARTE. INAP. CEAV. ABAPP. Brazilian contemporary art. Visual arts. Culture. Cultural policies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Xico Chaves sendo preso pelas Forças Especiais do Palácio do Planalto.	56
Figura 2: Sequência fotográfica original da escalada de Xico Chaves na escultura de Alfredo Ceschiatti para colar os olhos de papel.....	57
Figura 3: Galhofa.....	63
Figura 4: Novo nome para a revista Piracema.....	63
Figura 5: O pintor Adriano de Aquino e André Guilles em seu ateliê no Rio de Janeiro, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.....	181
Figura 6: Ferreira Gullar e André Guilles na residência do poeta, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.	211
Figura 7: O curador, escritor e ex-diretor do INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas) Paulo Sérgio Duarte e André Guilles, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.....	223
Figura 8: O gestor artístico cultural e artista visual Xico Chaves e André Guilles no escritório na FUNARTE, Rio de Janeiro, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.	250

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AABB	Associação Atlética Banco do Brasil
ABAPP	Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais
ABC	Arte Brasileira Contemporânea, termo muito empregado durante os anos 70 e 80 no meio das artes plásticas no Brasil, nomeava também uma coleção de livros editada pela FUNARTE, intitulada Coleção ABC
ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ABS	Acrônimo para a expressão alemã <i>Antiblockier-Bremssystem</i> , embora mais frequentemente traduzido para a Língua Inglesa como <i>Anti-lock Breaking System</i>
AI-5	Ato Institucional Número Cinco
APAP-SP	Associação Profissional dos Artistas Plásticos de São Paulo
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
ASSERTE	Associação dos Servidores da FUNARTE
BANERJ	Banco do Estado do Rio de Janeiro
BB	Banco do Brasil
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAIXEGO	Caixa Econômica do Estado de Goiás
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CAT	Conjunto Amadores do Teatro da cidade de Jacarezinho/PR
CAV	Centro de Artes Visuais da FUNARTE que atualmente foi alterado para CEAV ou Coordenação de Artes Visuais da FUNARTE
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCC	Comando de Caça aos Comunistas, referido também como Comando de Caça aos Estudantes Comunistas.
CCPF	Centro de Conservação e Preservação da FUNARTE
CEAV	Centro de Artes Visuais da FUNARTE
CESAP	Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Cândido Mendes
CEUB	Centro de Ensino Unificado de Brasília
CEDOC	Centro de Documentação da FUNARTE
CFC	Conselho Federal de Cultura
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho

CNAP	Comissão Nacional de Artes Plásticas
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CNI	Confederação Nacional da Indústria
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
Coleção ABC	Coleção Arte Brasileira Contemporânea
COMUS	Coordenação de Música da FUNARTE
COOPETEC	Fundação de Coordenação de Projetos, Pesquisas e Estudos Tecnológicos
CPC	Centro Popular de Cultura
CULT	Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da Universidade Federal da Bahia
DAC	Departamento de Assuntos Culturais do MEC
DEART	Departamento de Artes da FUNARTE
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social DSI - Divisão de Segurança e Informações
DR	Diretoria Regional
DSI	Departamento de Segurança Interna da FUNARTE
EBA/UFRJ	Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
EDUFBA	Editora da Universidade Federal da Bahia
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
ENAPP	Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
Espaço ABC	Espaço Arte Brasileira Contemporânea
Espaço UFF de Fotografia	Espaço Universidade Federal Fluminense de Fotografia
EUA	Estados Unidos da América
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
FAB	Força Aérea Brasileira
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo
FASM	Faculdade Santa Marcelina
FCB	Fundação do Cinema Brasileiro
FHC	Ex-Presidente do Brasil Fernando Henrique Cardoso
FINEP	Financiadora de Estudos e Projetos

FNDE	Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação
FUNARJ	Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNDACEN	Fundação Nacional de Artes Cênicas
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IAP	Instituto de Artes do Pará
IBAC	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IC	Bolsa de Iniciação Científica do CNPq
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e prestação de Serviços
INAP	Instituto Nacional de Artes Plásticas
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
INF	Instituto Nacional do Folclore
INL	Instituto Nacional do Livro
INM	Instituto Nacional de Música
IPC	Instituto de Promoção Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IR	Imposto de Renda
IRPF	Imposto de Renda de Pessoa Física
IRPJ	Imposto de Renda de Pessoa Jurídica
JB	Jornal do Brasil
LP	<i>Long Play</i> , disco fonográfico de vinil
MAM	Museu de Arte Moderna
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MinC	Ministério da Cultura
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i> (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque)
NAC	Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
ONU	Organização das Nações Unidas
PAC	Programa de Ação Cultural

PC	Partido Comunista
PDS	Partido Democrático Social
PETROBRAS	Petróleo Brasileiro S.A.
PFL	Partido da Frente Liberal
PNC	Política Nacional de Cultura
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC	Pontifícia Universidade Católica
RIOTUR	Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.
SAI	Secretaria de Articulação Institucional
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
SNT	Serviço Nacional do Teatro
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UDN	União Democrática Nacional
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i> (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)
UNESP	Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Neto”
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1 O INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS – BREVE HISTÓRICO DE SUAS POLÍTICAS PÚBLICAS E AÇÕES PARA A ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	21
2 O ARTISTA COMO GESTOR CULTURAL, O LEGADO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTISTAS PLÁSTICOS PROFISSIONAIS ATRAVÉS DE SEUS EMBATES COM O INAP	45
3 O GOVERNO COLLOR, A CRIAÇÃO DO IBAC E DE SEU RESPECTIVO CEAV	49
4 CONCEITOS GERAIS E PRINCIPAIS DISPOSITIVOS DE GESTÃO CULTURAL PARA AS ARTES VISUAIS NO BRASIL	67
5 DAS ARTES PLÁSTICAS DO INAP ÀS ARTES VISUAIS DO CEAV – A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM NOVO MODELO DE GESTÃO CULTURAL.....	73
6 O CEAV E A ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA - AÇÕES CULTURAIS PARA AS ARTES VISUAIS.....	77
7 PRINCIPAIS CRÍTICAS ORIUNDAS DE GESTORES, EX-GESTORES DA FUNARTE E DE OUTROS PROFISSIONAIS DA ÁREA	127
8 ANÁLISE DO PERCURSO DA FUNARTE NAS ARTES VISUAIS	149
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	173
APÊNDICE	179
APÊNDICE A – Transcrição das entrevistas	180
APÊNDICE B - Adriano de Aquino – Ex-diretor do CEAV	181
APÊNDICE C - Ferreira Gullar – Ex-presidente do IBAC.....	211
APÊNDICE D - Paulo Sergio Duarte – Ex-diretor do INAP	223
APÊNDICE E - Xico Chaves – Ex-diretor do CEAV após a refundação da FUNARTE e na atual gestão	250

INTRODUÇÃO

A FUNARTE foi à elaboradora e executora da principal política pública cultural de origem federal voltada para as artes visuais no nosso país. Essa é a única instituição federal que abarca as artes visuais e outras formas de arte sistematicamente nos últimos 40 anos¹.

Havia uma lacuna na compreensão das estruturas culturais do Estado brasileiro voltadas para Arte Contemporânea Brasileira desde os anos 70. Por este motivo principal, neste trabalho de doutoramento tratamos das ações da FUNARTE nesta área. Ampliamos a pesquisa sobre a excelência do seu antigo INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas) com seus pioneiros projetos, somados aos embates com a união dos artistas plásticos reunidos na ABAPP (Associação Brasileira dos Artistas Plásticos Profissionais), e as possíveis consequências destes embates até a transformação no presente CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE). Embora retomemos os primórdios da FUNARTE, o foco central deste trabalho é o seu atual CEAV, instituição pública criada em conjunto com a chamada de segunda FUNARTE pós-governo Collor.

A ampliação do espectro da pesquisa abrangendo o CEAV é necessária para completar o entendimento das políticas públicas voltadas para as artes visuais da história recente do nosso país. Além de traçarmos comparações com outros modelos foi imprescindível abranger os polos de atuação da FUNARTE nas artes visuais, percorrendo desde sua origem na ditadura militar até a atualidade quando ocorre a sua perpetuação na democracia em um Estado com políticas neoliberais. Fizemos isto para traçar comparações entre as ações da instituição nestes dois períodos e podermos estudar se houveram avanços significativos de sua origem até a atualidade.

Nossas hipóteses são duas. Provar a relevância da atuação da FUNARTE através do INAP e do atual CEAV no desenvolvimento cultural da Arte Brasileira Contemporânea, voltados para as artes visuais como um todo e relatar a importância da produção de arte que

¹ Devemos lembrar que esta FUNARTE que temos hoje em dia é o IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura) renomeado como FUNARTE em 1992, pelo poeta e então presidente da instituição, Ferreira Gullar. A primeira FUNARTE foi extinta em 17 de Março de 1990, dois dias após a posse do Presidente Collor, através da Lei nº 8.029 que extinguiu também a FUNDACEN, FCB, Fundação Nacional Pró-Leitura, Fundação Nacional Pró-Memória e EMBRAFILME e reformulou outros órgãos da área cultural, cessando abruptamente excelentes projetos, alguns com mais de dez anos de atividade. Desta forma nossa pesquisa engloba a existência das duas instituições homônimas.

acessou e acessa seus espaços e procedimentos. Enfatizar a necessidade de se valorizar, melhorar e ampliar estas ações, que consideramos exemplares.

Procuramos, além de discutir as questões formais pertinentes e específicas às artes visuais. Trazer aos artistas, estudantes de arte e áreas afins, críticos de arte e historiadores de arte, a possibilidade de se inteirar sobre a maneira como as políticas públicas para as artes visuais vêm sendo tratadas em nosso país.

São muitas as questões específicas que buscamos responder ou pelo menos iluminar parcialmente de compreensão ao final deste nosso trabalho. Por exemplo: As políticas públicas da FUNARTE repercutiram de alguma forma no panorama das artes visuais no Brasil? A FUNARTE conseguiu abranger todas as vertentes da arte brasileira contemporânea, respeitando sua diversidade? Os artistas brasileiros sentem-se bem representados e atendidos pela FUNARTE? Como os artistas jovens iniciantes foram e são incluídos nos projetos da FUNARTE? Quais foram às principais personalidades dentro do quadro de servidores do INAP e do atual CEAV? Quais servidores fizeram a diferença criando projetos inovadores, que surtiram consideráveis resultados? Quais os canais da FUNARTE para ouvir os anseios dos artistas brasileiros? Quais os principais artistas ou grupos de artistas que opinaram e opinam sobre as ações da FUNARTE, que confrontaram as decisões da instituição propondo alternativas? Quais foram às características da produção de arte que passou pelos espaços da FUNARTE?

Sobre as nossas referências, especificamente relativo às pesquisas e livros anteriores a este trabalho, revisitamos a importante obra pioneira da Dra. Isaura Botelho Guimarães. A tese *Por Artes da Memória: A Crônica de uma Instituição – FUNARTE*, publicada posteriormente pelas Edições Casa de Rui Barbosa com o título *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural 1976-1990*. Esta obra auxiliou no que se refere à história da FUNARTE e a origem dos conceitos norteadores de sua política cultural geral.

Além deste trabalho da Dra. Isaura, há também na academia uma extensa discussão sobre políticas públicas culturais de forma geral. Como exemplo principal temos o pioneirismo do Dr. Antonio Albino Canelas Rubim², um dos principais membros do CULT³ (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura) da Universidade Federal da Bahia, que

²Professor Titular da Faculdade de Comunicação da UFBA. Doutor com tese em políticas culturais. Pesquisador do CNPq com investigação em andamento sobre políticas culturais. Professor e pesquisador do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Orientador de trabalhos de pós-graduação (doutorado, mestrado e especialização) e de graduação em políticas e produção culturais.

³ Os textos produzidos pelos pesquisadores do CULT foram essenciais na pesquisa anterior.

dispõe de inúmeras pesquisas em andamento e já concluídas, mas nenhuma que trate especificamente das políticas públicas para as artes visuais, até onde conhecemos.

Devemos salientar que dispusemos da nossa própria dissertação de mestrado, orientada pelo Dr. Marco Antonio Alves do Valle, intitulada *A Atuação da FUNARTE através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP*. Esta dissertação finalizada em 2010, por configurar um trabalho considerado pioneiro pela própria FUNARTE, a qual incorporou a dissertação como referência na bibliografia da própria instituição será revisitada em suas entrevistas e materiais da época em grande volume e qualidade.

Portanto, há uma escassez de obras que tratem especificamente da atuação da FUNARTE perante as artes visuais. Desta maneira as nossas referências concentram-se nos documentos disponíveis no CEDOC (Centro de Documentação da FUNARTE), em acervos particulares⁴, cartas patrimoniais⁵ de organizações importantes como a ONU (Organização das Nações Unidas) ou a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e publicações de centros universitários. Fora estas fontes citadas, é preciso ressaltar que as nossas duas principais fontes são as novas entrevistas, inéditas, conseguidas com os profissionais que participaram da FUNARTE e notícias e matérias em periódicos⁶ da época e da atualidade.

Com todas estas informações em mãos, mesmo reconhecendo que em uma pesquisa em arte necessariamente não se trabalha em busca de certezas, mas sim no plano das opiniões, com posicionamento artístico e político das ideias, dialeticamente. Sempre que necessário, e conforme Cardoso e Brignoli (1979, p. 409-419), utilizamos o método histórico comparativo⁷. Estabelecendo ordem cronológica às informações com precisas referências. Em relação às informações oriundas das entrevistas, tomamos o cuidado de checar outras fontes sempre que possível, contextualizando-as precisamente. Assim corrigimos eventuais erros que possam ter ocorrido.

⁴ Tivemos acessos aos documentos, revistas, jornais e outros materiais fornecidos por colaboradores e entrevistados como o pintor Adriano de Aquino e o gravador e professor universitário Dr. Márcio Perigo.

⁵ As chamadas cartas patrimoniais são documentos, em especial aquelas derivadas de organismos internacionais cujo caráter é indicativo ou, no máximo, prescritivo.

⁶ Com grande volume de notícias pertinentes, principalmente no Jornal do Brasil e Revista VEJA.

⁷ Além das discussões amplas, não lineares, pertinentes à pesquisa em artes, também trabalhamos com a “tendência comparativa” prevista por Jean Piaget. Esta sistematização do conhecimento é extremamente útil para entender a passagem de uma instituição à outra no nosso trabalho, sempre tomando o cuidado para não cometer anacronismos e analogias superficiais equivocadas. Este método também foi citado com ressalvas por outros autores (Marc Bloch, Witold Kula, Henri Sée e Henri Pirenne entre outros).

Embora nosso trabalho tenha muito material oral oriundo principalmente das entrevistas realizadas em vídeo e transcritas não se trata de um trabalho com o uso exclusivo de recursos da história oral, não temos esta intenção acadêmica. A escolha de colocar as entrevistas na íntegra é de modestamente colaborar abertamente disponibilizando-as para futuras pesquisas de outros pesquisadores que poderão ou não estar dentro das práticas da história oral. Nossos levantamentos orais foram justamente para confrontar os dados obtidos juntos aos documentos oficiais encontrados.

O primeiro capítulo revisitará o INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas). Foi necessário rever a criação do instituto, a conjuntura social e política do Brasil no momento de sua abertura para ampliar o entendimento e a discussão de suas ações e traçar futuras comparações com o atual CEAV. Executamos também um breve levantamento de sua estrutura e dos seus conceitos de atuação, revimos especificamente as ações pioneiras do INAP. Desta maneira pudemos verificar se estas ações refletiram futuramente nas iniciativas do CEAV e de alguma maneira no panorama atual das artes visuais do nosso país.

No segundo buscamos entender o artista no papel de gestor cultural. Consideramos que este é o principal legado da ABAPP, ter proporcionado um conjunto de reflexões e movimentações que legitimaram historicamente também este outro papel do artista visual. Nossa hipótese é que após o surgimento da ABAPP e sua intensa dialética com o INAP, ocorre uma maior participação do artista plástico como gestor cultural na esfera federal. Desta relação democrática surgem gestores artistas ou artistas gestores, como preferir, atuantes até os dias de hoje. Levantamos também todo o legado da ABAPP através de seus embates com o INAP no intuito de indicar a lacuna que a ABAPP deixou. Isto foi necessário para podermos sugerir quais os dispositivos na atualidade fariam às vezes da ausente ABAPP, representando a vontade da classe de artistas visuais.

No terceiro capítulo, situamos o período do Governo Collor, o fechamento da primeira FUNARTE, a criação do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura) e de seu respectivo CEAV (Centro de Artes Visuais). É durante o Governo Collor que ocorre a criação do IBAC e do CEAV.

No quarto capítulo explicamos desde a extinção da FUNARTE original com suas instituições pioneiras e a sua substituição pelas novas instituições sobrepostas com novas siglas. Este é o emblemático período da participação de Ferreira Gullar no IBAC, com sua peculiar atenção às artes visuais. Neste capítulo também vemos os conceitos gerais e os principais dispositivos de gestão cultural para as artes visuais no Brasil, para compararmos com as ações do antigo INAP e do atual CEAV, traçamos assim, tradições, as absorções

conceituais destas tradições, as revisitações e as inovações. Conseguimos localizar quais orientaram a FUNARTE desde o INAP até o atual CEAV. Verificamos também se há paralelismos e influências com experiências estrangeiras ou nacionais oriundas das esferas estaduais e municipais.

De certa maneira o quinto capítulo é um aprofundamento do anterior. Nele comparamos as Artes Plásticas do INAP às Artes Visuais do CEAV, a institucionalização de um novo modelo de gestão cultural. A história da troca dos termos Artes Plásticas para Artes Visuais dentro dos nomes das respectivas instituições (INAP e CEAV) reflete as alterações na atuação da FUNARTE no sentido de abranger novas formas de arte propostas pela arte brasileira contemporânea.

No sexto capítulo executamos um levantamento cronológico de todas as ações do CEAV a fim de traçarmos as comparações pertinentes. Nele o leitor encontrará todas as ações de artes visuais de maneira resumida desde o início desta segunda até a atual FUNARTE. Especificamente discutimos a produção de arte contemporânea que acessa os seus recursos.

No sétimo capítulo que antecede nossas considerações finais coletamos críticas e propostas de ações ao CEAV/FUNARTE nas nossas pesquisas a fim de explicitarmos os alinhamentos e divergências com as nossas próprias críticas e propostas. Longe de ser uma crítica aos servidores e ex-servidores da instituição, moldaram-se gradativamente em uma expressiva crítica nossa à ineficiência do Estado brasileiro e suas contradições.

Esperamos desta maneira, dentro desta estrutura, ter completado todo o espectro necessário para o conhecimento básico em torno das políticas públicas voltadas para as artes visuais do nosso país e suas relações com a arte contemporânea.

1 O INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS – BREVE HISTÓRICO DE SUAS POLÍTICAS PÚBLICAS E AÇÕES PARA A ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

O INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas) foi o primeiro instituto da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) dedicado exclusivamente às artes plásticas. Naquele período denominava-se assim este fazer artístico incluindo todas as suas variantes¹, Artes Plásticas. Hoje, por algumas modificações do meio da arte, opta-se pelo termo, Artes Visuais, devido a questões midiáticas e desdobramentos tecnológicos na arte, também com o distanciamento das questões de plasticidade desenvolvidas inicialmente pela arte moderna. Esta adequação migrou para todos os espaços, especialmente o acadêmico.

Durante o início da FUNARTE e do INAP, tínhamos como Presidente da República o General Ernesto Geisel, o Ministro da Educação e Cultura, Euro Brandão², o Presidente da FUNARTE, José Cândido de Carvalho e o Conselho Curador da FUNARTE composto por: Raimundo José de Miranda Souza (Presidente do Conselho Curador), Raymundo Faoro³, Máximo Ivo Domingues, Clénício da Silva Duarte, Robson de Almeida Lacerda, Waldir Trigueiro da Gama, José Augusto da Silva Reis, André Spitzman Jordan e Raul Christiano de Sanson Portela (FUNARTE, 1979. p. contracapa).

Instituiu-se, pela Lei 6.312 de 16 de dezembro de 1975, FUNARTE e através do Decreto n.º 77.300 de 16 de março de 1976 do Presidente da República Ernesto Geisel aprova o estatuto da fundação vinculando-a ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Em 17 de março de 1978 o Decreto n.º 81.454 incorporou à FUNARTE o Serviço Nacional de Teatro (SNT), a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Villa-Lobos. A FUNARTE já contava com o Instituto Nacional de Música (INM) e o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP)(FUNARTE, 1979. p.1).

O governo militar assegurou a valorização e melhor visualização, dos bens simbólicos, culturais brasileiros ao organizar estruturalmente as artes através da FUNARTE,

¹ Artes Plásticas naquele momento no Brasil compreendia escultura, modelagem, gravura, desenho, pintura e outras modalidades inovadoras que por aqui aportavam, como *happenings*, objetos e instalações. Portanto no caso brasileiro, o termo Artes Plásticas ainda não abarcava amplamente a fotografia e outras manifestações hoje difundidas. Havia separações que hoje o termo Artes Visuais abrange plenamente.

² Euro Brandão (Curitiba, 31 dez. 1924 — 31 out. 2000) foi um engenheiro, professor, filósofo, escritor brasileiro, membro da Academia Paranaense de Letras, tinha como hobby a atividade de artista plástico, executava pinturas sacras.

³ Autor de *Os Donos do Poder*, obra que indica o período colonial brasileiro como a principal origem da corrupção e burocracia no país colonizado por Portugal.

buscando melhorar a imagem internacional do país enquanto ampliava suas relações econômicas com o capital estrangeiro que se materializava aqui através da intensificação da industrialização com multinacionais e seus produtos que encheram nossas gôndolas dos hipermercados nas décadas que viriam. Esta foi uma das principais estratégias do início da abertura democrática ensaiada por parte da cúpula do governo militar que além de cumprir muito bem o seu papel propagandístico estatal geraria um bem estar social proporcionando maior articulação para o artista brasileiro fora ou na periferia do mercado de arte.

Naquele período, conforme Roberto Schwarz⁴ e verificado por nós, apesar do regime militar, perdurava uma relativa⁵ hegemonia cultural da esquerda no país. Na arte aportavam por aqui, tendências internacionais como o *Nouveau Réalisme*⁶ e a Pop Arte, na contramão do Expressionismo Abstrato e da Pintura Gestual, vertentes estas condizentes com o mundo industrializado massificador, em um momento inicial da globalização que se intensificaria nas décadas seguintes.

Esta primeira⁷ FUNARTE foi extinta em 17 de março de 1990, através da Lei nº 8.029, dois dias após a posse do Presidente Collor, e com ela, a FUNDACEN (Fundação Nacional de Artes Cênicas), FCB (Fundação do Cinema Brasileiro), Fundação Nacional Pró-Leitura, Fundação Nacional Pró-Memória e EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) e foram reformulados outros órgãos da área cultural, entre eles o INAP, que deixou de existir em sua concepção original para depois de muitas transformações se tornarem, o que hoje conhecemos como CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE). Embora a extinção da FUNARTE tenha ocorrido dois dias após a posse do Presidente, pode-se dizer que a extinção não aconteceu repentinamente e sem motivos aparentes, teve sim uma construção gradativa e complexa iniciada depois criação do Ministério da Cultura em 15 de março 1985 no governo de José Sarney (ANDRIANI, 2010, p. 75).

O INAP deixou um legado às políticas públicas destinadas às artes plásticas, amplo e inovador. Principalmente por suas ações pioneiras e avançadas para a época e

⁴Consideramos esta afirmação condizente, temos, por exemplo, a grande quantidade de letras com questões políticas veladas ou em alguns casos explícitas, contrárias às ações do governo militar nos Festivais de música popular brasileira da TV Excelsior, TV Record, TV Rio.

⁵Relativa porque em muitas de suas ações dependiam do financiamento oriundo da direita além de ter de filtrar suas produções através de formas veladas que driblavam a censura e agradava o público, tanto de esquerda como boa parte da direita.

⁶*Nouveau réalisme* foi um movimento de 1960 fundado pelo artista Yves Klein e pelo crítico de arte Pierre Restany.

⁷Lembremos que a FUNARTE de hoje é o IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura) renomeado como FUNARTE pelo poeta Ferreira Gullar quando foi Diretor do IBAC.

realidade brasileira. Com cerca de apenas vinte⁸ servidores o INAP inaugurou procedimentos exemplares que hoje são adaptados e copiados, muitas vezes sem que saibamos a origem de tais procedimentos (ANDRIANI, 2010, p.181). Fez o possível dentro da escassa verba que sempre dispôs decorrente do desprezo cultural que os nossos governantes oriundos de parte da elite ignorante, tacanha e mesquinha quase sempre tiveram na direção da coisa pública.

As ações, os projetos do INAP eram formulados por profissionais de extrema competência, não havia clientelismo⁹ nos nichos da FUNARTE e nem prevalecimento do eixo Rio São Paulo. Xico Chaves afirma que os técnicos eram escolhidos conforme o seu currículo específico e trabalhavam em regime CLT (informação verbal)¹⁰. Ações como os projetos itinerantes¹¹, definem bem a intensa busca pela distribuição de suas ações em regiões distantes e menos favorecidas da federação como a região Norte, Centro-Oeste e Nordeste.

Devemos destacar também, resumidamente, a inauguração da entrada de novas maneiras de exposição e de questionamentos sobre o fazer arte em seus espaços tradicionais de consagração antes tradicionais. Aceitando estes novos modos de fazer ainda pouco compreendidos por parte do mercado e do público, o INAP colaborou no estabelecimento da arte brasileira contemporânea, ampliando a cadeia produtiva das artes visuais no Brasil, trazendo novas questões e reconhecendo novas produções. Feito este que reverbera até o presente momento.

O instituto começou encarando sérios problemas como o incêndio do MAM em 1978 e o descontentamento em relação à forma como os salões brasileiros, incluindo o Salão Nacional de Artes Plásticas e outros espaços públicos vinham sendo conduzidos. Amadureceu até meados dos anos 80, momento em que começa sucumbir depois de ter sua imagem arranhada por conflitos internos e pela redução criminosa de seu orçamento após a criação prematura do Ministério da Cultura (ANDRIANI, 2010, p. 39).

⁸ Para se ter uma ideia do feito destes trinta funcionários. Hoje uma única unidade do SESC do Estado de São Paulo dispõe de mais funcionários comprometidos com a programação cultural do que o antigo INAP dispunha.

⁹ Se havia, foi tão pouco, tão raro que nenhum dos nossos entrevistados pôde presenciar. Perguntamos sistematicamente para todos.

¹⁰ Informação obtida durante a entrevista concedida por CHAVES, Xico. Entrevista com o atual diretor do CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE) e artista visual, Xico Chaves. [jul. 2014]. Entrevistador: André Guilles Troysi de Campos Andriani. Rio de Janeiro, 2014. 2 Arquivos .VLC (15min.27s. e 3h9min.54s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E deste trabalho.

¹¹ Atualmente essa é uma abordagem muito utilizada. Projetos itinerantes ainda hoje são necessários em virtude da infra-estrutura cultural precária em muitas localidades do Brasil. A FUNARTE foi pioneira nesta abordagem e a utilizou intensivamente.

Nossos levantamentos indicaram que apesar dos inúmeros percalços e principalmente com a escassez de recursos, profissionais como Aloísio Magalhães¹², Paulo Sérgio Duarte, Paulo Herkenhoff, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão entre outros ex-servidores da FUNARTE, do INAP, praticaram uma política cultural democrática, através de gestões que entenderam a complexidade da produção de artes do Brasil, ouvindo o clamor da classe por alguns canais, como por exemplo, a ABAPP.

Um dos maiores feitos do INAP foi ter desenvolvido a capacidade de ouvir os artistas, isolados ou representados por entidades como a ABAPP¹³, praticando assim, uma política cultural de baixo para cima, efetiva e significativa, valorizando o artista plástico, este profissional que vinha sendo ignorado hierarquicamente se comparado a outras práticas artísticas além de ter liberdade monitorada no período ditatorial (ANDRIANI, 2010, p. 103).

Os artistas plásticos eram quase sempre colocados hierarquicamente dentro do sistema da arte brasileiro em posição inferior aos críticos, marchands e colecionadores, criando uma distorção inconcebível para os dias de hoje. Hoje a posição do artista é vencedora, internacionalmente gerou-se um sistema de proteção com novos artistas curadores, como já bem definido por Ricardo Basbaum (BASBAUM apud HOFFMANN, 2003).

Devemos salientar que o INAP conseguiu toda esta amplitude em seu diálogo constante sem as facilidades de comunicação atuais, sem os recursos tecnológicos de hoje, o que pode gerar uma reflexão a parte se compararmos nosso momento atual em que há gastos públicos com projetos faraônicos e os problemas não são resolvidos sequer parcialmente ou amenizados apesar de toda a disponibilidade de recursos digitais tecnológicos e financeiros.

No desenrolar de todos estes processos, de toda esta história destas instituições pioneiras, espaços e eventos históricos do INAP foram extintos deliberadamente. A extinção primeira FUNARTE em 1990e de suas galerias, Macunaíma, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Sérgio Milliet, e do Salão Nacional de Artes Plásticas, herdeiro do “Salão de

¹² O principal exemplo de Aloísio Magalhães em sua gestão na política pública cultural foi uma visão da continuidade, do acúmulo sadio, da sobrevivência de estruturas tradicionais convivendo harmoniosamente com as ideias modernas e contemporâneas.

¹³ A ABAPP criou uma polaridade com a FUNARTE, foi simultaneamente a opositora e parceira do INAP. Soube unir os artistas democraticamente e desta forma abriu o leque de atuação destes artistas, independentemente desta ou daquela corrente artística proporcionando-lhes maior liberdade. Quase sempre, muitos artistas plásticos em seu individualismo preferem dividir a somar. A ABAPP somou. A principal lição que a ABAPP deixou foi o exemplo de união. O artista plástico deve reclamar menos dentro da solidão de sua produção e buscar ações concretas, como hoje faz os artistas do teatro e do cinema, deixando um pouco de lado a postura ácida dos debates puramente estéticos em busca de conquistas coletivas. A ABAPP também nos ensinou que o artista deve ser a peça fundamental em todos os processos da arte. Deve ter o domínio de boa parcela de todos os eventos que ocorrem na cadeia produtiva que ele gera, que ele fecunda. Segundo Rute Gusmão, a ABAPP existiu enquanto necessária. Extinguiu-se no final dos anos 80. Podemos nos perguntar se hoje seria necessária maior união entre os artistas plásticos e arte educadores?

Debret” devem ser entendidas como uma triste perda para o meio da arte no Brasil. Dizer que esta ou aquela estrutura ou o salão é anacrônico¹⁴ é típico de quem não compreende a lógica vanguardista da tradição que pulsa em camadas dentro do universo cultural e artístico de um país.

Esta visão política do anacronismo rompeu sem reservas afirmando nossa visão de futuro para o Brasil. Uma visão modernista que é a mesma que destruiu a Escola Nacional de Belas Artes nos anos 30 sem implantar de fato o novo, que seria uma escola moderna de arquitetura. Fato este, reconhecido pelo próprio arquiteto Lúcio Costa (COSTA, L., 1984, p. 9).

Se excluíssemos tudo o que pode entrar no conceito anacrônico, boa parte do atual sistema de arte não sobreviveria, senão o todo.

A descontinuidade, o aparelhamento do Estado praticado pelos partidos políticos, o nepotismo e as crenças estéticas excludentes, compõem o pior exército contra o desenvolvimento efetivo de uma política pública federal abrangente esteticamente e nacionalmente de artes visuais. O exemplo do INAP em suas fases de expressão somados a participação da sociedade civil, como o exemplo da ABAPP indicam alguns caminhos para nós estabelecermos o futuro das políticas culturais públicas voltadas para o artista visual.

Hoje os estudiosos da cultura a separam em duas dimensões, a antropológica e a sociológica. Estas duas dimensões foram muito bem explicadas em Botelho (2001). Com base nestes estudos podemos afirmar que a primeira FUNARTE atuou exemplarmente na dimensão sociológica, propiciando ao indivíduo e aos grupos que acionaram seus recursos e espaços condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de suas vocações, criando os canais que possibilitaram este fato.

A primeira FUNARTE através do INAP atendeu as demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas com liberdade. Jovens artistas e artistas desconhecidos que pretendiam ascender no circuito de produção adentraram seus espaços e atingiram o público restrito das artes visuais.

O INAP e seus parceiros estimularam principalmente através de suas publicações e espaços expositivos, os diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos do universo das artes visuais. Sua política pioneira teve uma ação efetiva. Através

¹⁴ Luís Áquila, então Diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage disse que o “Salão Nacional é uma instituição anacrônica que deveria acabar e ser esquecida” e que “Tole de Freitas estava fazendo o trabalho com dignidade de acordo com a verba de que dispunha”. (ARTISTAS, FOLHA DE SÃO PAULO, 1989, p. F-3.)

da elaboração de diagnósticos atacou os problemas de maneira programada, solucionando carências, através do cumprimento de metas em curto, médio e longo prazo.

Já no plano antropológico, na área educacional, a FUNARTE e o INAP não tiveram condição alguma de propor uma ação direta efetiva. Poderia sim ter se articulado melhor em parceria com sistema da arte e o Ministério da Educação na formulação de ações perante o sistema educacional que sempre produziu no Brasil um ensino de arte educação pífio e equivocado¹⁵ com baixíssimo investimento.

O INAP sendo parte do aparato governamental poderia ter se conectado com outras instâncias para colaborar na formulação de políticas públicas específicas. Delimitando o seu universo de atuação, sem a presunção de solucionar problemas que estão sob a responsabilidade de outros setores de governo. Como articulador de programas conjuntos o INAP poderia colaborar para o acesso da população ao universo das artes visuais através da educação primária e as consequentes. De qualquer maneira não pode haver a hipocrisia de culpar o INAP e seus colaboradores, afinal com os baixos recursos que sempre dispôs e sem uma legislação que permitisse a aprovação do poder público de políticas exemplares para a educação formuladas com o aval ou a colaboração do INAP, a instituição nem poderia cogitar tal tarefa hercúlea.

Nosso elogio a todos os pioneiros do INAP que abdicaram de parte de suas carreiras artísticas¹⁶, literárias e de outra natureza para se dedicar ao desenvolvimento das bases da política pública brasileira voltadas às artes visuais.

Agora reveremos todas as atividades do INAP em detalhes. Para traçarmos os nossos comentários e comparações com o atual CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE). Neste momento devemos vislumbrar a instituição em toda a sua existência através de documentos oficiais e coletados na mídia da época.

O primeiro Diretor do INAP foi o Sr. Onofre de Arruda Penteado, de agosto de 1976 a setembro de 1977. Em setembro de 1977 foi substituído pelo Sr. Alcídio Mafra de Souza, este permaneceu no cargo de setembro de 1977 a abril de 1979¹⁷.

¹⁵ A maneira como a educação artística ocorre na grande maioria das escolas públicas e particulares é totalmente equivocada por não valorizar a arte como um conhecimento em si. São raríssimas as exceções. A arte é mais uma forma de conhecimento e acreditamos que deveria ser ensinada como tal e não estar a serviço dos dias comemorativos do ano ou apenas aplicada como elemento lúdico na vida da criança, do adolescente e do universitário. Temos também o problema da falta de estrutura correta para o ensino de arte. Bancadas próprias, pias nas salas para lavagem de pincéis e etc. Fica aqui a nossa crítica já que nada é feito seriamente neste país para que os nossos jovens de todas as classes recebem um ensino de arte digno.

¹⁶ Profissionais de altíssimo nível, eruditos, como Paulo Herkenhoff, Xico Chaves entre outros desaceleraram ou até mesmo pararam suas produções artísticas em momentos de suas vidas para dedicarem-se à carreira pública de gestor cultural nas artes visuais.

Neste período a FUNARTE tinha três galerias de arte, a Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, a Galeria Macunaíma e a Sérgio Milliet¹⁷. Inicia-se um conjunto de mostras muito variadas nestas galerias que recebiam um espectro amplo de temas.

Quanto aos artistas expositores, vemos neste momento inicial a exclusiva entrada de meios tradicionais bidimensionais e poucos exemplos de escultura, novos meios (medias), como objetos, xerografias e absolutamente nada de *happenings*, performances e instalações. Sabemos que durante a década de 70 estas linguagens já eram praticadas no Brasil. Podemos afirmar que o momento inicial do INAP fica marcado pela intensa presença de formas tradicionais de arte. Mais adiante veremos com o passar do tempo um aumento gradativo dos novos medias (meios) de arte nos futuros relatórios da instituição.

No biênio de 1976 e 1977 (FUNARTE, 1979, p.7) o INAP promoveu em convênio ou colaboração com outras instituições, as seguintes exposições: Mostra dos Trabalhos Concorrentes ao Concurso para o Logotipo da FUNARTE na Galeria Sérgio Milliet, Retrospectiva de Djanira no Museu Nacional de Belas Artes, A Resende em que Pistarini Viveu no Museu de Arte Moderna de Resende, RJ, Projeto Arte Concretista Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, Panorama da Arte Atual Brasileira - Desenho e Gravura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Vida e Obra de Guido Viaro, mostra itinerante com a Fundação Cultural de Curitiba, Oro del Peru no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Arte Cristã no Museu Histórico Nacional.

Em 1978 ocorreram as exposições: Retrospectiva do 90º Aniversário da Assinatura da Lei Áurea, no Museu Imperial de Petrópolis - RJ, XVIII Exposição “Arte e Pensamento Ecológico” na Sociedade Ecológica de Arte e Pensamento - SP, X Colóquio de Museus de Arte do Brasil da Fundação Cultural do Distrito Federal, 50 Anos de Esculturas ao Ar Livre de O Globo Empresa Brasileira Jornalística - RJ, Zélio Alves Pinto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Panorama da Arte Atual Brasileira - Escultura e Objeto no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Exposição Itinerante de Desenhos da Escolinha de Arte do Brasil e Esculturas do Centro-Oeste Brasileiro no Espaço Aberto de Goiânia (FUNARTE, 1979, p.7).

¹⁷ Relação fornecida pelo CEDOC da FUNARTE. Essa relação foi feita a partir das assinaturas nas correspondências do setor, e não pelas ordens de serviços ou portarias de nomeação, assim as datas não são exatas.

¹⁸ Todas estas galerias não existem mais no centro do Rio de Janeiro, seus espaços foram desfeitos após reformas no prédio do Museu Nacional de Belas Artes, realizadas depois do fim da primeira FUNARTE durante o Governo Collor, fortalecendo a tradição de descontinuidade das políticas brasileiras e o desprezo pela história e tradição do país.

Na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, em sua sede, em 1977, a FUNARTE apresentou as seguintes exposições: *Lembrança e Tempo de D. Pedro II* da Documentação Iconográfica do Prof. Clarival do Prado Valladares, *3ª Exposição de Belas Artes Brasil-Japão*, *Salomé Berryman* com tapeçarias, *Um Século de Paisagem Brasileira* do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, *I Salão Carioca de Arte* com desenhos e gravuras em convênio com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro e *Pintura Nipo-brasileira*. Em 1978 as exposições na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade foram: *Portinari* de desenhos, *Artistas do Maranhão e do Piauí*, *Lídio Bandeira de Mello* uma retrospectiva, *Contribuição do Negro ao Folclore Brasileiro*, *Artistas de Santa Catarina*, *Artistas do Pará e Minas Gerais*, *Dois Repórteres e uma Visão do Homem* - fotografias de Albano Delarue e Octales Gonzáles, *Exposição de Arte de Deficientes Auditivos*, *II Salão Carioca de Arte* em convênio com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, *Cláudio Valério* com desenhos, *Caminhos da Tapeçaria Brasileira*, *Artistas do Rio Grande do Sul e do Ceará* (FUNARTE, 1979, p.7).

Na Galeria Sérgio Milliet em 1977, as exposições foram: *Maria Kikoler* com fotogramas, *Parodi* com tapeçaria, *Artesanato Afro-Brasileiro*, *Pancetti* com pinturas e desenhos, *Constable Bicentenário* com reproduções didáticas, *Jorge Cresta Guinle* com pinturas, *Bustamante Sá* com pinturas, *Rapoport* com pinturas e desenhos, *D'Ávila* com pinturas, desenhos e vidros, *Paixão* com gravuras, *Péricles Rocha* com desenhos, *Miranda* com pintura e *Luiz Cláudio* com pinturas. Em 1978: *Menezes* com jóias, *Ex-Votos* de artesanato, *Wilson Georges Nassif* com pintura, *Francisco Resende* com pinturas, desenhos e guaches, *Sérgio Ribeiro* com pinturas, *Inácio Rodrigues* com desenhos e aquarelas, *Thais A.* com pinturas, *Helena Wong* com pinturas, *Fernando Casas* com montagens em madeira, *Artistas do Espírito Santo*, *Yeddo Titze* com batiques, *Urian* com desenhos e pinturas, *Vicco* com cerâmicas, *Artistas de Curitiba*, *Artes da Rendeira de Bilro do Rio de Janeiro* e *Silvia* com pinturas (FUNARTE, 1979, p.8).

Na Galeria Macunaíma em 1977, as exposições foram: *Exposição em homenagem a Mário de Andrade*, *Coletiva com Ana Ladeira*, *Osman*, *Moacyr*, *Pedro Paulo*, *Mercedes Ferreira* com xilogravuras e desenhos, *Octacília* com pinturas, *Dimitri Ribeiro* com desenhos e objetos, *Anna Carolina* com xilogravuras, *Del'Core* com pinturas, *Alex Nicolaeff* com desenhos, *Regina Tjader* com pinturas, *Maria Bandeira* com pinturas e *Fernando V. da Silva* com pinturas. Em 1978: *Julius Gorke* com pinturas, *Tito de Alencastro* com pinturas, *Exposição do Acervo da FUNARTE*, *Susan L'Engle* e *Luiz Falcão* ambos com gravuras, *Ana Maria Moura* com pinturas, *Kleber Figueira* com pinturas, *Marcelo Lopez* com pinturas,

Gomes de Souza com pinturas, *Sônia Rangel* com guaches, *Mabel Solar e Roberto Botelho* com pinturas e desenhos, *Léo Arlé* com desenhos, *Nelson Padrella* com desenhos, *Victorina Sagboni* com pinturas, *Fabiúla Tavares e Vera Lúcia Arbex* ambas com pinturas, *Lula Wanderley* com desenhos, *George Racz* com fotografias, *Reginald de Miranda* com pinturas e gravuras, *Murilo* com pinturas, *Clécio Penedo* com desenhos, *L. C. Cruvinel* com pinturas, *Vladimir Machado* com pinturas e desenhos e *Ana Maria Miranda* com desenhos (FUNARTE, 1979, p. 8).

Ao final de 1978 a Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade teve 18 exposições, a Galeria Sérgio Milliet 30 exposições e, a Galeria Macunaíma 32 exposições. Em convênio com a Universidade Federal do Espírito Santo, o INAP também patrocinou as exposições realizadas em 1977 e 1978 na Galeria Santa Tereza, em Vitória¹⁹. Com uma mostra que reuniu 14 artistas, a FUNARTE também inaugurou, em Brasília, a Galeria Oswaldo Goeldi, cuja programação ficou completa no final de 1979 (FUNARTE, 1979, p.7-8).

Quanto aos Salões, a FUNARTE/INAP vinha desde 1976 patrocinando, co-patrocinando ou simplesmente apoiando em âmbito nacional. Em 1976 os salões sob sua tutela foram: *I Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas na Galeria Sérgio Milliet*, *II Semana Universitária de Arte e Cultura na cidade de Campos*, *III Salão de Arte Global de Pernambuco no Recife*, *I Salão de Arte Universitária do Espírito Santo em Vitória*, *Bienal Nacional de Artes Plásticas da Fundação Bienal de São Paulo*, *III Encontro de Arte de Belém*, o *Salão da CAIXEGO*, em Goiânia, juntamente com a Caixa Econômica de Goiás. Em 1977 foram: *XIV Bienal Internacional de São Paulo da Fundação Bienal de São Paulo*, *V Salão de Artes Plásticas do CAT* na cidade de Jacarezinho no Paraná, *I Salão Carioca de Arte* da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, *V Salão Global de Inverno de Belo Horizonte*, *Salão da CAIXEGO* da Caixa Econômica de Goiás e *Panorama das Artes Plásticas no Brasil* no MAM de São Paulo. Em 1978 foram: *Salão de Artes Plásticas de Goiás* na Universidade Federal do Estado de Goiás, *I Salão Universitário Baiano de Artes Visuais* na Universidade Federal da Bahia, *II Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas* na Universidade Federal da Paraíba, *Salão do Artista Jovem* em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, *II Salão Universitário de Expressão e Criatividade* da Universidade Federal de Viçosa em Minas Gerais, *IV Salão de Artes Plásticas de Teresina*, *I Salão Maranhense de Artes Plásticas* em São Luís, *Salão Bicentenário de Corumbá*, *III Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas* da Universidade Federal do Espírito Santo em Vitória, *III*

¹⁹ Não encontramos registros destas exposições, sobre os artistas e o que foi exposto.

Salão de Artes do Noroeste em São Paulo²⁰, *Salão Universitário de Artes Plásticas do Amazonas*, *VI Salão Universitário de Artes Plásticas de Jacarezinho* no Paraná, *II Salão Universitário de Artes Plásticas de Santa Catarina*, *VI Salão de Primavera de Resende* no Rio de Janeiro. O INAP também organizou em Brasília, o *I Documento da Arte Contemporânea do Distrito Federal*, em Novembro de 1978, na Galeria Oswaldo Goeldi (FUNARTE, 1979, p. 8-9).

O evento mais emblemático da instituição, o Salão Nacional de Artes Plásticas foi criado pela Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977, depois da extinção dos antigos salões, o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão de Arte Moderna.

O Primeiro Salão Nacional de Artes Plásticas foi realizado no Palácio da Cultura do Rio de Janeiro de 24 de novembro a 20 de dezembro de 1978 (FUNARTE, 1979, p. 9). A maneira como esse Salão foi conduzido gerou conflitos com a ABAPP.

Devemos destacar as publicações do INAP. Desde o início publicou excelentes livros sobre artes plásticas, que ajudaram a formar gerações interessadas. Este é um material, o qual acreditamos, que poderia ter sido trabalhado intensamente em conjunto com o sistema educacional. Infelizmente não temos nenhum registro de que isto tenha ocorrido e se ocorreu foi precário e ineficiente. Este é um exemplo do Estado que não absorve os produtos de excelência gerados dentro da sua estrutura, através de instituições menores, no caso o INAP.

Os livros foram distribuídos pelas bibliotecas do Brasil, um ótimo começo. A nossa crítica se baseia na contraparte, na arte educação que poderia ter utilizado este material intensamente para preparar o aluno para o universo das artes verdadeiramente. Além do baixo custo e ampla distribuição pelo território nacional, estas publicações pela tinham uma ótima diagramação elaborada pelo Departamento de Editoração da FUNARTE. Trazia textos de renomados críticos de arte e uma ótima impressão para a época. Um exemplo disto foi que em 1977 e 1978 o INAP constatou a falta de documentação sobre os museus brasileiros, a maioria dos quais não possuía sequer um catálogo geral de seu acervo. Desta maneira a FUNARTE lançou uma série de livros denominada *Museus de Arte do Brasil*. Na primeira etapa até 1978

²⁰ Para entendermos um pouco o bem estar social gerado por uma política pública exemplar podemos ir até o exemplo do III Salão de Artes Plásticas do Noroeste Paulista de Penápolis. Este salão de 1978, que foi apoiado pela FUNARTE, está intimamente ligado à história do Museu do Sol da cidade. Este, localizado na cidade de Penápolis, em São Paulo, dedicado à conservação e exposição de objetos ligados à arte primitiva, também conhecida como arte *naïf*. Esta importante instituição abriga uma coleção de mais de 400 peças, entre desenhos, entalhes, esculturas, gravuras e pinturas, produzidas por artistas brasileiros e estrangeiros, em exposição permanente além de mostras contemporâneas. Em 1978, em visita ao III Salão de Artes Plásticas do Noroeste Paulista. Dona Iracema Ardití fundadora do futuro museu *naïf*, se impressionou com o panorama artístico local e no ano seguinte doou uma enorme parte de sua coleção iniciadora do Museu do Sol que abriria suas portas em 11 de outubro de 1980.

já contava com três livros: *Museu Nacional de Belas Artes*, *Museu de Arte de São Paulo* e *Museu de Arte Sacra da Bahia* (FUNARTE, 1979, p. 9).

Dentre os projetos de abrangência nacional, o destaque deste período inicial da FUNARTE foi o Projeto Arco-Íris, que compreendia as diversas exposições de artistas de outros estados da Federação. Estas exposições ocorriam na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade com o resultado final do Projeto Arco-Íris.

Eram oriundos do resultado de propostas organizadas pelos respectivos Estados que, através de suas secretarias ou entidades culturais enviavam as obras dos artistas segundo critérios seletivos das comissões locais ou de assessores enviados pelo INAP, que se encarregava de montar a exposição, imprimir e enviar catálogo-convites, além do retorno das obras. O Projeto Arco-Íris é lembrado com saudosismo por críticos e artistas que viveram o período, por ser o melhor exemplo do esforço do INAP em atuar em todos os estados da Federação. Além de possibilitar aos artistas do interior e de outros centros um contato com o eixo Rio-São Paulo que é até hoje o local de maior concentração do mercado de arte brasileiro (FUNARTE, 1979, p. 10).

Em 1979 durante o Governo do General João Baptista Figueiredo, o Ministro da Educação era Rubem Carlos Ludwig. Entra em cena o intelectual e designer Aloísio Magalhães como Secretário de Assuntos Culturais. O Presidente da FUNARTE neste momento era José Cândido de Carvalho, o Diretor Executivo da FUNARTE era Roberto Parreira e o Conselho Curador da FUNARTE era formado em 1979 por: Raymundo José Miranda Souza (Presidente) Máximo Ivo Domingues, Robson de Almeida Lacerda, Waldir Trigueiro da Gama e José Augusto da Silva Reis. Em 1980 o Conselho era formado por: Walmir Trigueiro da Gama (Presidente), Antonio Carlos da Silva Muricy, Otto Oliveira de Lara Resende, Constantino Pedro Koracakis e Cláudio Antonio Fontes Diégues (FUNARTE, 1981, p. contracapa).

Neste momento Germano Blum²¹ foi o Diretor do INAP em um curtíssimo período em maio de 1979, e em 16 de maio de 1979 João Vicente Salgueiro assumiu a Diretoria do INAP até dezembro de 1980²². De 1979 a 1980 ocorre uma importante mudança que define uma atuação mais seletiva do INAP em suas galerias.

A partir de 1979 a Galeria Macunaíma destinou-se exclusivamente à revelação de artistas novos. Situada no prédio sede da FUNARTE no Rio de Janeiro, a Galeria Sérgio

²¹ (Recife, 1932 - Rio de Janeiro, 1989). Pintor, desenhista e cenógrafo. Foi estudante na Escola de Belas Artes da UFRJ em 1964.

²² Cf. nota 17 neste capítulo.

Milliet abrigava apenas mostras de maior porte, de artistas já consagrados. Localizava-se na FUNARTE do Rio de Janeiro.

A Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade ficou reservada para mostras e eventos de caráter didático e exposições do Projeto Arco-Íris e passou a abrigar também, exposições originadas de Projetos Especiais da FUNARTE (FUNARTE, 1981, p. 7).

A Galeria Oswaldo Goeldi passou a ser destinada em especial para os artistas da região Centro-Oeste, incluindo-se os de outros estados através do Projeto Arco-Íris, localizava-se no Escritório da FUNARTE em Brasília.

Em 1979 a FUNARTE criou também a Sala Pancetti²³, um novo espaço na zona norte do Rio de Janeiro, na sede do América Futebol Clube, destinado a ampliar a rede de circulação do trabalho do artista contemporâneo. Havia também a Galeria Folclore, administrada pelo INAP, localizava-se temporariamente no prédio sede da FUNARTE e abrigou apenas três exposições no ano de 1979: Herança Indígena, O Negro na Irmandade do Rosário e Brinquedos e Brincadeiras. Com o retorno do Instituto do Folclore às suas antigas instalações, na Rua do Catete, a Galeria Folclore teve sua programação transferida para aquele espaço (FUNARTE, 1981, p. 7).

Em 1979 as exposições na Galeria Sérgio Milliet foram: *Samira Bittencourt* com tapeçaria, *Humberto Siqueira* com desenhos, *Ronaldo Miranda* com pinturas, *Carlos de Moraes* com desenhos, *Inês de Sá* com desenhos e transparências luminosas, *Aldir Mendes de Souza* com pintura, *Delton de Souza* com fotografias, *José Barbosa* com aquarelas e talhas, *Tereza Brunnet* com pinturas, *Newton Mesquita* e *Takashi Fukushima* com pinturas, *Jesuíno Leite Ribeiro* com pinturas, *Centro de Arte Contemporânea* – coletiva, *Lyria Palombini* com desenhos e gravuras, *Fernando Diniz* com pinturas e desenhos, *Fúlvia Gonçalves* com desenhos, *Dora Parentes*, *Tilde Canti*, *Cecília Andrade* e *Cristina Sabre* com pinturas e gravuras, *Jorge Bandeira Brasil* com pinturas e a *I Bienal de Arte Infanto-Juvenil* com diversas técnicas. Em 1980: *I Bienal de Arte Infanto-Juvenil*, *Simas* com pinturas e desenhos, *Yara Pia Converso* com proposta, *Emílio Gonçalves Filho* com pinturas, *Georgette Melhem* com pinturas, *Walderedo de Oliveira* com desenhos, *Hélio Siqueira* com pinturas, *Newton Navarro* com desenhos, *Caricaturas Hoje* com cartuns, *Carlo Barbosa* com pinturas e desenhos, *Tancredo de Araújo* com pinturas, *Elifas Andreatto* com várias técnicas, *Rui Meira* com pinturas, *Susan L'Engle*, *John Nicholson*, *Nilce Eiko Hanashiro*, *Cristina Salgado*,

²³ Giuseppe Giannini Pancetti, conhecido como José Pancetti (Campinas, 18 jun. 1902 — Rio de Janeiro, 10 fev. 1958), foi um pintor brasileiro. Destacou-se como um dos grandes paisagistas da pintura nacional, especialmente por suas belas marinhas.

Leucena, *Valdir Alves*, *Luís Antônio R. Norões* (*A nova geração*) com desenhos e gravuras, *Serpa Coutinho* com pinturas, *Luis Henrique Chiwanke* com desenhos e *Paulo Andrade* com proposta (FUNARTE, 1981, p. 8).

Na Galeria Macunaíma em 1979 as exposições foram: *Érico de Freitas* com pinturas, *Eraldo Mota* com pinturas, *Paulo Simões* com desenhos, *Fernando Barata* com decalques, *José Freitas* com pinturas, *Ângela Shilling* com gravuras, *Luís Trimano* com desenhos, *Hamilton Cordeiro* com pinturas, *Gastão Castro Neto e Regina Kasiaz* com desenhos e gravuras, *Fernando Duval* com desenhos, *Cristina Tati* com desenhos, *Roberto de Vieq e Luisa Interlenghi* com desenhos, *Zeldi Akerman* com gravuras, *Marinete Dantas* com jóias, *Fernando Uchoa* com fotografias, *Luis Sérgio de Oliveira e Alex Gama* com gravuras e *Márcia Magno* com gravuras. Em 1980: *Manoel Messias* com gravuras, *Arruda Sales* com pinturas, *Malu Santiago* com pinturas, *Fernando Pedrosa* com desenhos, *Guido Heuer* com relevo em metal, *Norberto Stori* com aquarelas, *Minnie Sardinha* com pinturas, *José Lima* com gravuras e desenhos, *Cláudia Lewinsohn* com pinturas, *Brito Velho* com pinturas, *Valério Rodrigues* com gravuras, *Martha Pires Ferreira* com desenhos, *Wilson Piran* com proposta, *Lena Bergstein* com gravura, *Aldo Luís e Urbano* com pinturas, *Maria Beatriz Medeiros e Áurea Katsurem* com pinturas, *Anna Carolina* com xilogravuras, *Bel Borba* com desenhos, *Josias Benedicto* com desenhos, *Solange de Oliveira* com gravuras, *Vera Roitman* com desenhos e *Ragnar Lagerblad* com pinturas (FUNARTE, 1981, p. 8-9).

Na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade as exposições foram: *Premiados no I Salão Nacional de Artes Plásticas*, *Iconografia de Portinari* com fotografias, *Artistas de Goiás*, *Projeto Trindade* com fotografias, *Artistas de Sergipe*, *Artistas de Alagoas e Rio Grande do Norte*, *Artistas de Pernambuco*, *Nelly Gutmacher e Celeida Tostes* com proposta experimental, *Roberto Magalhães* com gravuras e *Acervo da FUNARTE de Brasília*. Em 1980 foram: *Acervo da FUNARTE* com gravuras, desenhos e pinturas, *Eloísa Alvim e Roberto Miccoli* com cerâmicas e desenhos, *Oswaldo Lioi e Gilda Reis Netto* com desenhos e pinturas, *Aderson Medeiros* com proposta, *Celio Jesuíno e Eugenir Pacelli* com desenhos e pinturas, *Bené Fonteles e Harrigan Thereza Coelho Cesar* com propostas e pinturas, *Novas Peças do Acervo da FUNARTE* com pinturas, desenhos e gravuras, *Graciela Gomez* com pinturas e gravuras, *Clementina de Jesus* com fotografias, cartuns e desenhos, *Pernambuco de Oliveiracom* cenografia, *Ciro* com gravuras, *Dimitri Ribeiro* com proposta, *Mabel Solar* com pinturas, *Lourdes Cedran* com pinturas, *Ivo Sérgio Menschi* com pinturas e esculturas, *Hildebrando de Castro* com desenhos, *George Racz* com fotografias, *Mina Marx* com batik,

Suzana Evelina Zielki e Roberto Scorzelli com desenhos e *Gonçalo Ivo* com desenhos e pinturas (FUNARTE, 1981, p. 8-9).

Na Sala Pancetti em 1979, as exposições foram: *Gravadores Cariocas*, *Nelson Sargento* com pinturas, *Miguel Ulhôa Cintra* com pinturas e guaches, *Celita Vaccani* com pinturas, *Denira e Julio Paraty* com pinturas, *Aparecida Azevedo* com pinturas e *Carlos Martins* com pinturas (FUNARTE, 1981, p. 8).

Na Galeria Oswaldo Goeldi de Brasília, as exposições foram: *Mostra de Atividades da FUNARTE* com fotografias, *Artistas do Espírito Santo*, *Gravadores Cariocas*, *José Lima* com desenhos, *Kleber Figueira* com pinturas, *Salão de Desenho e Gravura do Centro-Oeste* com desenhos e gravuras, *Raul Molina* com pinturas, *Victorina Sagboni* com desenhos, *Mary D'Orio* com cerâmicas e *Douglas Marques de Sá* com pinturas. Em 1980 foram: *Artistas Ingleses Participantes da XV Bienal de São Paulo*, *Parilo Levi* com pinturas, *Gervásio Teixeira* com pinturas, *João Calixto* com montagens de fotografia, *Susana Vilaça Soares* com desenhos, *Tito Alencastro* com pinturas, *Caricaturas I – Caricaturas e Desenho de Humor Hoje* com cartuns, *Volpi Retrospectiva* com esculturas e pinturas, *Orlando Sons* com esculturas, *Alunos da Universidade de Brasília* com xilogravuras em pipas, *José Buarque Borges* com fotografias, *Yeddo Titze* com pinturas, *Rosa Maria Valle* com pinturas e *Leda Watson* com gravuras (FUNARTE, 1981, p. 8-9).

Por ocasião do décimo aniversário da morte do artista plástico Vicente do Rego Monteiro, o INAP organizou em 1979 o Concurso de Monografia no qual os participantes tinham que falar sobre a vida e a obra de Vicente do Rego. O crítico Walmir Ayala foi o vencedor com o trabalho: *Vicente, o inventor*.

Precisamos destacar que em 1979 e 1980 em comparação com 1977 e 1978, analisando os dados acima, além de notarmos uma melhor organização das exposições em galerias bem definidas pelo INAP, também percebemos maior entrada de esculturas, fotografias e muitos artistas expondo *Propostas*²⁴.

Em entrevista com uma das fundadoras da ABAPP, Katie Van Scherpenberg (ANDRIANI, 2010, p. 139-147), descobrimos que a Associação, neste período já fazia pressões sobre a limitação de linguagens do que vinha ocupando os espaços da FUNARTE, cobrando maior participação dos novos meios (medias) de produção e a proibição da entrada de gravuras industriais, jóias, batiks e tapeçarias. Portanto essa maior organização das galerias

²⁴Proposta: termo empregado na época, que compreendia os novos meios de produção diferentes dos meios tradicionais da arte de cavalete.

da FUNARTE e o início da entrada dos novos meios (medias) no biênio de 79 e 80 podem ter sido reflexo direto dos embates da ABAPP.

Em 1979 ocorreram dois importantes eventos apoiados pelo INAP. Um foi o III Salão Carioca de Arte e o I ENAPP (Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais) (FUNARTE, 1981, p. 9-10). É necessário destacar principalmente o I ENAPP, realizado de 26 a 29 de novembro de 1979. Sabemos de antemão que o I ENAPP foi fruto direto dos embates da ABAPP perante o INAP. É interessante notarmos que no Relatório de Atividades da FUNARTE não é citado que o I ENAPP surgiu da participação da ABAPP.

O II e o III Salão Nacional de Artes Plásticas, neste biênio tiveram uma novidade. Foi à criação de postos de inscrição e recebimento das obras em algumas das principais capitais. Nestes locais nos estados realizaram-se várias etapas de seleção dos trabalhos, por uma comissão especialmente eleita para essa função. Essa ação diminuiu o custo de envio aos artistas, com isso cresceram significativamente as participações do Norte, Nordeste e Sul do país, em contrapartida, tornou o custo operacional do Salão muito alto. Inscreveram-se no II Salão, 995 artistas de todo o país, num total de 2.985 obras examinadas. Para o III Salão, em 1980, dos 856 artistas concorrentes, foram selecionados 208 nas diversas categorias (FUNARTE, 1981, p. 10).

O Projeto Arco-Íris prosseguiu durante o biênio de 1979 e 1980, sendo um dos programas de maior sucesso da FUNARTE/INAP, por sua reconhecida abrangência nacional (FUNARTE, 1981, p. 13).

O INAP através do Projeto Memória elaborou a tomada de depoimentos de grandes artistas plásticos e profissionais intimamente ligados à história das artes no Brasil. Os depoimentos foram gravados no estúdio de gravações da FUNARTE. Até 1980 haviam sido tomados os depoimentos de José Paulo Moreira da Fonseca, Anna Letycia Quadros e Mário Pedrosa.

Em 1979 foi criado o Espaço ABC (Projeto Arte Brasileira Contemporânea), implantado em 1980. O programa do Projeto ABC foi desenvolvido em convênio com a Fundação Rio, no Parque da Catacumba, na Lagoa Rodrigo de Freitas (FUNARTE, 1981, p. 11).

Segundo nossos levantamentos podemos afirmar que o Projeto ABC foi o mais importante projeto do INAP destinado exclusivamente à produção de arte contemporânea.

Não podemos confundir este projeto com a Coleção ABC (Coleção Arte Brasileira Contemporânea). Uma coleção de livros publicada pela FUNARTE sobre arte contemporânea brasileira pioneira de extrema qualidade gráfica além de textos de críticos

relevantes. Esta coleção foi lançada no final de 1978, e durou toda a gestão de Paulo Sérgio Duarte como Diretor do INAP até 1983, prosseguindo com alguns lançamentos até 1985:

Existia também uma divisão muito importante a meu ver que era naquela época a Divisão de Multimeios, que mais tarde foi transformado em Departamento de Editoração onde apareceu o primeiro núcleo de interesse na arte brasileira contemporânea na FUNARTE, antes mesmo da minha entrada na FUNARTE existia esse núcleo, formado por poetas, por uma escritora, Ana Maria Miranda que era Diretora da Divisão de Multimeios, além de Ana Maria Miranda existia dois poetas Eudoro Augusto Macieira e Alphonsus de Guimaraens Neto. Alphonsus de Guimaraens e Eudoro Augusto junto com Ana Maria Miranda, tinha também uma equipe muito boa de programadores visuais formados na ESDI. Na Escola Superior de Desenho Industrial, hoje da UERJ. E a Escola Superior de Desenho Industrial formava pessoas com preocupações muito voltadas pra questões da arte, então esses programadores visuais formados nessa escola tinham uma afinidade muito grande com as questões da arte e participaram desse primeiro núcleo de preocupação com arte brasileira contemporânea, formulando o projeto de uma pequena coleção que foi dado continuidade durante muito tempo essa coleção que eles iniciaram lá no final do anos 70, por volta de 78, 79 esse projeto foi formulado. Não deve ser confundido com Espaço ABC que é um projeto posterior que só surge, ele é formulado em 1979 tendo eu na condição que eu o concebi e participei na coordenação de sua implantação e ele é deflagrado em 1980, não pode ser confundido com essa coleção. Essa coleção antecede o Espaço Arte Contemporânea (ANDRIANI, 2010, p. 35).

No Espaço ABC do Parque da Catacumba, dentre os diversos eventos envolvendo música, arquitetura, filosofia, devemos destacar as participações de Antonio Manuel, Tunga, Lygia Clark, José Resende, entre outros importantes artistas experimentais dos anos 70 e 80. Ali também aconteceu a provável última exposição de Paulo Herkenhoff (ANDRIANI, 2010, p. 35) como artista plástico antes de se dedicar exclusivamente a literatura e a crítica de arte. Sua exposição foi intitulada *Geometria Anárquica* (FUNARTE, 1981, p. 11).

Em 1981 ainda durante o Governo do General João Baptista Figueiredo, com o Ministro Rubem Carlos Ludwig, o Secretário Geral do MEC era Sérgio Mário Paquali e o Secretário de Cultura Aloísio Magalhães. Ocorre à entrada de Mário Brockmann Machado como Diretor-Executivo da FUNARTE no lugar de Roberto Parreira.

Neste momento no Conselho Curador da FUNARTE os participantes efetivos eram: Antonio Carlos da Silva Muricy (Presidente), Otto Oliveira de Lara Resende, José Carlos Nogueira Diniz Filho, Constantino Pedro Koracakis e Paulo Roberto Krahe. Os suplentes eram: Cláudio Antonio Fontes Diégues, Maurílio Lemos de Avelar Filho, Remi Figureli Gorga, Eurico de Andrade Neves Borba e Iran de Abreu Martins (FUNARTE, 1982, p. contracapa).

Ana Maria Miranda²⁵ foi a Diretora Substituta do INAP de janeiro de 1981 até outubro do mesmo ano. Em dezembro de 1981, Paulo Sérgio de Castro Pinto Duarte assinou como Diretor Substituto e em dezembro de 1982 assinou como Diretor Oficial²⁶. Paulo Sergio Duarte, como vimos no trecho de sua entrevista acima, foi o grande responsável pela abertura da FUNARTE à arte brasileira contemporânea, principalmente por conta do Projeto ABC, que foi o ponto inicial do processo de valorização da arte contemporânea brasileira nos espaços públicos.

Durante a gestão de Mário Brockmann Machado em 1981, a FUNARTE muda sua ação diminuindo o volume de projetos internos da instituição e aumenta o apoio a projetos externos. Machado acreditava que a FUNARTE deveria atuar prioritariamente como uma agência estatal financiadora de projetos externos, dando menor atenção aos projetos internos. Isto pode ser confirmado no texto de abertura do Relatório de Atividades da FUNARTE de 1981 (FUNARTE, 1982, p. 5-10).

Um destaque neste mesmo momento foi à entrada do então Diretor da ABAPP, Adriano de Aquino na CNAP (Comissão Nacional de Artes Plásticas), configurando mais uma evidência da atuação da ABAPP perante o INAP (FUNARTE, 1982, p. 10), já que Adriano era um dos artistas mais comprometidos com a associação em suas reivindicações neste período.

De 4 a 30 de novembro de 1981, realizou-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o 4º Salão Nacional de Artes Plásticas. Entre as obras selecionadas, vemos performances, *vídeo-tapes*, filmes e audiovisuais. Algo inexistente até então no Salão Nacional, reflexo direto da inclusão da categoria *Proposta* no regulamento do Salão, como dito antes, esta categoria compreendia todas as manifestações de livre expressão artísticas, os novos meios (medias). Neste salão inscreveram-se 1.348 artistas de todo o país e 234 foram selecionados.

A Galeria Macunaíma continuou em 1981, dedicada aos artistas novos, dentre todas as exposições realizadas, um destaque para José Gerardo do Rio de Janeiro que expôs um *ambiente*, o que hoje chamamos de *instalação* ou *espaço imersivo*. Fica difícil definir com precisão, pois não conseguimos fotografias desta exposição, apenas documentos. Também notamos nesta galeria a ausência de expositores com jóias, batiks e tapeçarias, que nos anos anteriores sofreram grande crítica por parte da classe artística, em especial por parte da

²⁵ Ana Maria Nóbrega Miranda (Fortaleza, 1951), romancista brasileira.

²⁶ Cf. nota 17 neste capítulo.

ABAPP por não pertencerem ao universo das artes visuais diretamente. Hoje na expansão que ocorreu na arte contemporânea, este veto da ABAPP também seria revisto e bastante debatido, afinal dependendo da abordagem isto pode encaixar-se como arte contemporânea ou nos debates da arte contemporânea.

A Galeria Sérgio Milliet dedicou-se aos artistas consagrados e a exposições do Projeto Espaço ABC. O destaque foi uma maior entrada dos novos meios (medias), aqui podemos notar uma ascensão destas novas linguagens ano após ano. As exposições da Sérgio Milliet com novos meios foram: *Marcelo Nitsche* com móveis, *Cibéle Varela* com fotomontagens e pinturas, *Milton Machado* com desenhos e xerox, *Cláudio Paiva* com desenhos e ambiente, *Artur Barrio* com fotos e cadernos, *Márcia Simões e Ivens Fontoura* com ambiente, desenhos e objetos, a *Exposição Quase Cinema* de audiovisual de Antonio Dias, Iole de Freitas, Artur Omar e Miguel Rio Branco, por fim, *Thereza Simões* com néon (FUNARTE, 1982, p. 13).

Em 1981 a Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade continuou com a maior parte de sua programação dedicada às exposições de assuntos pertinentes as artes que necessitavam de um espaço maior, mas raramente de artistas específicos, como exposições de concursos de cartazes e do Projeto Arco-Íris que se mantinha como um dos carros chefes do INAP em sua atuação nacional. Neste ano a FUNARTE mantinha a Galeria Oswaldo Goeldi em Brasília e uma nova chamada Nair de Teffé também em Brasília, ambas receberam muitos artistas do Centro-Oeste brasileiro (FUNARTE, 1982, p. 14-15).

Uma novidade na atuação do INAP foi o apoio à arte brasileira, divulgando-a no exterior em um esforço conjunto com o Ministério das Relações Exteriores. No ano de 1981, houve representações brasileiras nas seguintes mostras: *IV Bienal de Valparaíso*, *Semana Latino-Americana da Gravura*, *IV Bienal Mundial de Desenhos Infantis* no Japão, *Leilão da Sotheby's* e *VI Concurso Internacional de Literatura, Música, Artes Plásticas e Fotografia* nos Estados Unidos (FUNARTE, 1982, p. 23).

Em 1983 Paulo Sérgio Duarte continua como Diretor do INAP até 29 de abril²⁷, o Presidente da República neste momento é o General João Baptista Figueiredo, a nova Ministra da Educação é Esther Figueiredo Ferraz e Sérgio Mário Pasquali continua como Secretário-Geral do MEC. O Secretário da Cultura agora é Marcos Vinícios Vilaça (FUNARTE, 1983, p. 2), porque infelizmente em 13 de Junho de 1982, Aloísio

²⁷ Cf. nota 17 neste capítulo.

Magalhães²⁸ faleceu vítima de um derrame cerebral durante um evento na Itália em que era empossado na Presidência da Bienal dos Ministros da Cultura dos Países Latinos em Veneza, foi encaminhado ao Hospital *Civile di Padova* onde faleceu.

Segundo três autores, Herkenhoff, Duarte (ANDRIANI, 2010) e Botelho (2000), este é um momento único na história da FUNARTE e do INAP, com uma atuação sem entraves e disputas internas. Único por conta de dois motivos principais: a excelente administração que Aloísio Magalhães vinha fazendo, principalmente nas ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela nova Diretora Executiva da FUNARTE, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão que promovia o debate interno entre os técnicos no desenvolvimento de projetos próprios da casa. Maria Edméa avisa no texto de abertura do Relatório de Atividades de 1982(1983, p. 7-8) que a FUNARTE, atenta às dificuldades da economia brasileira trabalhou acompanhando rigorosamente os projetos com controle de gastos, orientando-se pelo documento *Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC* (BOTELHO, 2000, p. 163-170), feito ainda na gestão de Mário Brockmann Machado. Isto resultou em uma ação reduzida da FUNARTE e conseqüentemente do INAP.

Com a redução das verbas o INAP concentrou seus esforços ainda mais na descentralização de suas atividades dando preferência ao Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país. Por serem áreas carentes de políticas culturais públicas de artes plásticas estas regiões tiveram prioridade. Também privilegiou as atividades de caráter permanente, como a montagem de ateliês, oficinas, galerias, aquisição de equipamentos, a criação de cursos permanentes de arte e documentação, de forma que todas estas frentes estabelecessem um efeito multiplicador (FUNARTE, 1983, p. 7-62).

O V Salão Nacional realizado de 30 de novembro de 1982 a 16 de janeiro de 1983, a atividade mais cara do INAP não sofreu reduções na sua abrangência e nos prêmios. Inscreveram-se 1.151 artistas de todo o Brasil e foram selecionados 212 artistas (FUNARTE, 1983, p. 11-12).

Em 1982 o Espaço ABC, dedicado às mostras de arte contemporânea prosseguiu com 11 exposições, sendo que vários participantes eram artistas atuantes da ABAPP como Adriano de Aquino, Manfredo de Souzanetto, Katie Van Scherpenberg entre outros

²⁸ Aloísio embora Secretário de Cultura fazia, às vezes, de Ministro da Cultura, graças a sua competência reconhecida por muitas correntes do pensamento nacional da época. Era contra a criação prematura do Ministério da Cultura no Brasil, dizia preferir uma Secretaria da Cultura forte a um Ministério da Cultura fraco. Estas posições de Aloísio foram bem documentadas na obra da Dra. Isaura Botelho. Além de ser o designer responsável por divulgar o Brasil com marcas arrojadas de sua autoria ou participação mundo afora, foi um dos Professores fundadores da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro) e responsável pelo projeto gráfico das cédulas de Cruzeiro Novo além de muitas outras atividades.

(FUNARTE, 1983, p. 12). Isto demonstra que os artistas da ABAPP, muitos deles sem mercado por conta de suas obras experimentais, já observado por Herkenhoff (ANDRIANI, 2010, p. 169-170), haviam conquistado apreciação nos espaços do INAP, que foram concebidos para o experimentalismo.

Além da continuidade do Projeto Arco-Íris, devemos lembrar que este foi um ano que a FUNARTE editou muito livros importantes, muitas publicações do INAP. Com destaque para a publicação, *Pinacoteca do Estado de São Paulo* da Coleção Museus Brasileiros.²⁹

Paulo Estellita Herkenhoff Filho assinou como Diretor do INAP em 29 de abril de 1983, depois que Paulo Sérgio Duarte saiu para trabalhar no governo do estado do Rio de Janeiro na gestão de Leonel Brizola. Este período, que vai até 1984, com Maria Edméa Falcão na Diretoria da FUNARTE foi visivelmente marcado por uma intensificação de projetos educacionais na formação do público. Os técnicos da instituição haviam constatado a ausência generalizada de conhecimento sobre arte e história da arte da população brasileira. Isto foi considerado dentro da Instituição como um dos principais entraves no desenvolvimento das artes plásticas no Brasil (FUNARTE, 1985, p. 9). As principais exposições durante o biênio de 1983 e 1984 também tiveram esse caráter didático. Dentre elas, damos principal destaque à exposição sobre o Salão Revolucionário organizado por Lúcio Costa em 1931, que ocorreu originalmente na Escola Nacional de Belas Artes, com obras originais cedidas por colecionadores e a permissão para reproduções de outras. Ao final, foi publicado o excelente livro *Salão de 1931: Marco da revelação da Arte Moderna em nível nacional*; da pesquisadora Lucia Gouvêa Vieira, também idealizadora deste projeto.

Seguindo para o próximo Relatório de Atividades do biênio de 1985 e 1986 da FUNARTE, podemos observar a queda abrupta na qualidade das atividades do INAP. O próprio Relatório é muito inferior graficamente e no conteúdo informativo. É necessário recordarmos que com a entrada do Governo José Sarney, é criado o Ministério da Cultura em 15 de março de 1985. Aloísio Magalhães alertava que a criação prematura do Ministério da Cultura poderia trazer mais prejuízos as ações culturais do Estado do que benefícios. É exatamente isso que ocorre, a máquina da cultura e das artes fica pesada, cara burocraticamente. As decisões criam conflitos em decorrência da existência de cargos com poderes aproximados. Isto já foi apontado por diversos pesquisadores da área cultural, a Dra. Isaura Botelho Guimarães foi à pioneira. Trataremos disto em detalhes, mais adiante no

²⁹ Nota do autor. Esta é uma das coleções mais comentadas e colecionadas editadas pela FUNARTE. Itens raros que hoje em dia são disputadíssimos nos sebos das grandes capitais.

capítulo sobre a extinção da FUNARTE e do INAP. Agora apenas focaremos na atuação do INAP que é suficiente por enquanto para demonstrar a queda de suas ações.

Dá para termos uma ideia do momento conturbado que se apresentou quando vemos que durante o Governo de José Sarney, houve cinco trocas de Ministros da Cultura.

O primeiro foi José Aparecido de Oliveira de 15 de março de 1985 a 29 de maio de 1985, o segundo foi Aluísio Pimenta de 30 de maio de 1985 a 13 de fevereiro de 1986, o terceiro foi Celso Furtado de 14 de fevereiro de 1986 a 28 de julho de 1988, o quarto foi Hugo Napoleão do Rego Neto de 28 de julho de 1988 a 19 de setembro de 1988 e o retorno de José Aparecido de Oliveira de 19 de setembro de 1988 a 14 de março de 1990.

De 1985 a 1987 o Presidente da FUNARTE é Ewaldo Correia Lima, em meados de 1985, Iole Antunes de Freitas assina como Diretora Adjunta do INAP, em fevereiro de 1986 ainda assina como Diretora Interina. Luciano Henrique Pereira de Figueiredo assinou como Diretor do INAP a partir de julho de 1986. Iole de Freitas retorna como Diretora do INAP de 30 de setembro de 1987 a 10 de outubro de 1989³⁰. Apesar de não conter absolutamente nenhuma informação sobre a natureza das exposições realizadas, o Relatório de Atividades do biênio de 1985 e 1986 evidencia que a arte brasileira contemporânea já tinha espaço garantido dentro das ações do INAP. Isto fica evidenciado por conta das mostras de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O INAP contendo os gastos em decorrência da falta de verba crescente continua dando preferência aos projetos didáticos, o que chamou neste momento de Uma Educação do Olhar (FUNARTE, 1987?, p. 33). Quanto ao volume de exposições em suas galerias e projetos, não chega a um terço do que vimos anteriormente. A única exceção a não poupar gastos, foi o Salão Nacional de Artes Plásticas, que teve em 1985 e 1986, oitava e nona versões, um aumento significativo nos valores dos prêmios e obteve o recorde de 1.705 inscritos (FUNARTE, 1987?, p. 34). Neste período é necessário destacar que o INAP concentrou muito de sua escassa verba na divulgação de artistas no exterior. Vejamos um trecho do texto, não assinado, do relatório. Provavelmente seja da Diretora Iole de Freitas, já que foi a última Diretora no período, momento em que o relatório era executado e tradicionalmente o texto de abertura era escrito pelo Diretor do INAP na ativa.

A Difusão cultural, especificamente exposições, tem um duplo objetivo: de um lado divulgar a produção artística e, de outro, permitir o conhecimento sobre questões, movimentos e artistas da história moderna e contemporânea da arte no país. Sem pretender substituir o mercado, o INAP procura incentivar a multiplicação de

³⁰ Cf. nota 17 neste capítulo.

espaços para a divulgação do trabalho do maior número possível de artistas brasileiros em eventos internacionais, tentando evitar acontecimentos secundários, concentrando seu apoio técnico em eventos realmente significativos. (FUNARTE, 1987?, p. 34)

A participação do INAP em eventos internacionais ocorreu através do apoio a artistas³¹ brasileiros que participaram da Bienal de Valparaíso, Chile, em 1985 e da Trienal da Índia, em 1986, além da preparação de um dossiê sobre a obra de Alfredo Volpi que obteve o Prêmio Gabriela Mistral no Panamá, em 1986 (FUNARTE, 1987?, p. 36).

No relatório de 1987 (FUNARTE, 1989?, p. 21-25), em seu texto de abertura, somos avisados que o INAP manteve as características básicas de sua prática nos anos anteriores. Sob a Diretoria de Iole de Freitas há uma concentração nas questões da arte contemporânea e nos novos meios (medias) nas ações do INAP. É criado o *Artista Visitante*, programa principal do apoio à formação de recursos humanos do INAP, que permitia a visita de artistas, em sua maioria do eixo Rio-São Paulo, para percorrerem ateliês coletivos em outras localidades com a finalidade de proporcionar maior troca de conhecimento artístico. Os artistas que viajaram no programa *Artista Visitante* foram: Fábio Miguez (SP), Marco Tulio Resende (MG), Iole de Freitas³² (RJ), Frida Baranek (RJ), Carlos Pasquetti (RS) e Orlando Castaño (MG) (FUNARTE, 1989?, p. 22).

Outra novidade de 1987 foi à realização do *Concurso Ivan Serpa* ou *Bolsa Ivan Serpa*, que tinha como objetivo, subsidiar a produção de artistas plásticos a partir do desenvolvimento de seu trabalho. Artistas reconhecidos pela História da Arte Brasileira e outros pelo reconhecimento da FUNARTE por estarem contribuindo para as questões da arte contemporânea. Foram selecionados sete artistas, Carlos Fajardo (SP), Hilton Berredo (RJ), Jorge Duarte (RJ), Marco Giannotti (SP), Marcia Magno (BA), Fernando Limberger (RS) e Karen Lambrecht (RS) (FUNARTE, 1989?, p. 24).

Todas essas ações configuram a passagem de Iole de Freitas como o ponto máximo da entrada das questões contemporâneas no INAP, ainda que isso tenha ocorrido em um período de escassez de verbas e conflitos em decorrência da criação precoce do Ministério da Cultura principalmente, teve um saldo positivo para a produção de arte considerada contemporânea naquele momento em detrimento das outras formas de expressão artísticas recorrentes no Brasil, quase sempre baseadas nas artes de cavalete (desenho, pintura, gravura e escultura) em suas formas mais tradicionais.

³¹O Relatório de Atividades não cita em nenhum momento, e não foram encontrados outros documentos no CEDOC que mencionassem, os nomes dos artistas. (FUNARTE, 1987?, p. 35).

³²Note a participação da própria diretora do INAP no período, Iole de Freitas no programa *Artista Visitante*. Perante a administração pública isto não seria aceito com bons olhos nos dias de hoje.

Foi no período de Edino Krieger³³ como Presidente da FUNARTE, Iole de Freitas que havia assinado como Diretora do INAP até 10 de outubro de 1989, e foi demitida pelo Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira repentinamente, em 13 de setembro de 1989.

Um mês depois, em 13 de outubro, Anna Letícia assume depois de articulações com o quadrista Zivaldo Alves Pinto, então Presidente da FUNARTE com participação de integrantes do Partido Comunista. Para mais informações sobre estes acontecimentos, isto está documentado em Andriani (2010, p. 83-93), no capítulo que trata da extinção da FUNARTE e no capítulo que versa sobre as posições antagônicas entre Ferreira Gullar e Iole de Freitas e, também, na entrevista cedida por Paulo Estellita Herkenhoff, que presenciou os bastidores da retirada de Iole de Freitas da diretoria do INAP.

O biênio de 1988 e 1989 representou ainda mais cortes de verbas para a FUNARTE e conseqüentemente para o INAP. Até mesmo o tradicional Relatório de Atividades que sempre foi impresso com qualidade gráfica, neste período foi apenas datilografado e copiado exclusivamente para uso interno, sem distribuição e com poucas informações se o compararmos com os relatórios anteriores. O INAP manteve a *Bolsa Ivan Serpa* (Concurso Ivan Serpa) em 1988 com o objetivo de apoiar a produção de artistas plásticos que, a partir do desenvolvimento de seu trabalho estivessem reconhecidamente contribuindo para as questões de arte contemporânea. A Comissão Nacional de Artes Plásticas selecionou, entre 19 indicações, sete artistas que foram premiados com a *Bolsa Ivan Serpa de 1988*: Mônica Sartori (MG), Armando Matos (RJ), Marco do Valle (SP), Marconi Drumond Lage (MG), Ângelo Marzano (RJ), Sérgio Sister (SP) e Carlos Bevilacqua (RJ).

Destacamos também em 1988, o *Ciclo de Esculturas: Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira*, com a curadoria de Paulo Venâncio Filho, com exposições de José Resende, Ana Linnemann, Waltércio Caldas, Maurício Bentes, Ivens Machado, Frida Barenck e Marco do Valle, todos na Galeria Sérgio Milliet. Essas exposições segundo o texto do relatório foram muito elogiadas pela crítica na época. Em 1989 o ciclo teve prosseguimento com exposições de Willys de Castro e Ângelo Venosa, ambas com curadoria de Paulo Venâncio Filho (FUNARTE, 1990?, p. 39). Em 1988 na Galeria Rodrigo Mello de Franco de Andrade foi iniciado o Ciclo de Desenhos, com a coletiva *Desenho Contemporâneo Brasileiro*, com a presença de Ana Maria Tavares, Elizabeth Jobim, Carlos Wladimirsky, Cláudio Paiva, Ester Grinspum, Hamilton Viana Galvão, Igor Marques, Isaura Pena, Lúcia Neves e Mônica Sartori (FUNARTE, 1990?, p. 39).

³³ Edino Krieger (Brusque, SC. – 17 mar. 1928) compositor brasileiro.

Como vimos anteriormente, dentre as formas de arte tradicionais, a escultura sempre foi rara nos espaços da FUNARTE, neste momento isto é revertido graças a estas iniciativas e ao desenvolvimento internacional deste meio desdobrado pela Arte Pop, Minimal e Povera, que responderam as questões mais recentes da arte contemporânea naquele momento. Podemos cogitar também se a entrada expressiva de escultura nos espaços da instituição é resultado da administração de Iole de Freitas, que além de gestora sempre teve uma atuação muito expressiva como artista plástica do meio tridimensional.

Segundo os teóricos e ex-gestores culturais, uma política cultural pública de artes plásticas deve ser abrangente, abarcando todas as correntes, sem uma concentração específica. A escolha de Iole de Freitas, considerada corajosa e necessária por muitos, encontrou a oposição do quadrista Ziraldo e de Ferreira Gullar que, depois de muitas críticas em jornais da época, resultou na demissão de Iole de Freitas. A gestão de Iole de Freitas no INAP representa o máximo de expansão da arte contemporânea brasileira nos espaços da FUNARTE, decorrente da intensificação de processos iniciados por Paulo Sérgio Duarte, quando Diretor do INAP.

Esta primeira FUNARTE através do INAP foi responsável pela principal política pública federal voltada para as artes visuais da história do nosso país. Ainda que embrionária na questão do volume de ações, já que não foi proporcional ao “Brasil de 70 milhões” de habitantes.

Não conseguiu desenvolver uma interação de suas políticas especificamente no campo educacional, não por culpa do INAP. Digo que não por culpa do INAP porque ficou evidente que foram às macro estruturas do Estado que devem absorver as iniciativas bem sucedidas dos órgãos ou institutos menores e transformá-las em políticas exemplares através da aplicação ou melhoria da legislação específica. De qualquer maneira consideramos que foi plena por ter forjado bases necessárias para as políticas públicas nacionais voltadas para as artes visuais que hoje são copiadas e adaptadas por outras instituições, mistas, privadas, estaduais e municipais.

2 O ARTISTA COMO GESTOR CULTURAL, O LEGADO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTISTAS PLÁSTICOS PROFISSIONAIS ATRAVÉS DE SEUS EMBATES COM O INAP

Atualmente estamos habituados com a figura do artista plástico/visual¹ dialogando diretamente com a sociedade sobre todos os domínios da arte e inclusive a respeito da própria arte que produz. Este artista hoje atua como gestor, crítico, professor universitário pesquisador, entre outras atividades. A tal ponto que na nossa sociedade é respeitado como um formador de opinião, de público, de novos conceitos. A classe artística discute inclusive as possíveis distorções provocadas pelo mercado de arte e também a relação da arte com o Estado. Tudo isto ocorre em um meio intelectual de extrema complexidade, multidisciplinar, quase sempre de maneira dispersa e desagregada fisicamente através das novas mídias, principalmente na internet.

Houve períodos anteriores na história da arte em que esta situação favorável ao artista não ocorria. O último deles foi a partir de meados do século XX no período final de consolidação da arte moderna, especificamente nos círculos das vanguardas europeias e norte-americanas com efeitos e práticas que resvalaram aqui no terceiro mundo. Neste período a classe artística ficou dependente, ou pela falta de eloquência midiática, pela dependência de investidores ou por tradições subservientes que afastavam o artista da possibilidade de ter uma atividade gerencial, reflexiva, atuante no sistema de arte. Ele era desta maneira o gerador da arte, mas não participava diretamente de outras funções no sistema da arte, usufruindo maiores frutos. Não participava de comissões julgadoras, de corpos docentes teóricos, ou no desenvolvimento de políticas públicas de educação e cultura, enfim, o artista era apenas a mola propulsora de todo um complexo sistema que gerava riquezas, usufruindo de uma ínfima parte do todo. Citar exceções como Duchamp ou Salvador Dalí e mais recentemente Warhol, seres midiáticos por excelência² com muito poder, não provará o contrário.

No Brasil dos anos 70 período no qual a classe artística enfrentava uma restrição das liberdades em decorrência do endurecimento do regime ditatorial, a partir de 68, como reflexo da guerra contra as ações comunistas veladas em nosso território forma-se uma

¹ Utilizaremos este termo misto por considerarmos mais abrangente do que os termos isolados artista visual ou artista plástico. Mais abrangente por incluir práticas artísticas distintas e muitas vezes complementares em um período abrangente da história da arte.

² Duchamp bem mais discreto do que Dalí, mas inteligentíssimo na divulgação do seu fazer artístico nos círculos restritos da arte conseguiu eventualmente acesso as grandes mídias. Dalí ao contrário, como uma espécie de pavão na arte, conseguiu frequentemente acesso ao cinema, à rádio e à televisão.

geração de artistas extremamente politizados, oriundos de um ensino público excelente. Ensino este da época dos complexos e difíceis exames de admissão da escola pública. Neste contexto, várias mobilizações desta classe artística intelectualizada surgem da contestação do sistema geral das coisas. Questões sobre moralidade, a política, a economia e o próprio sistema de arte vigente. Sistema de arte que vinha dos vestígios do mecenato no Brasil e depois, com início nos anos 70 de um mercado de arte no eixo Rio-São Paulo. Sistema este que ainda não havia sido pensado amplamente com as práticas e as características distintas da produção artística brasileira, considerando todos os seus substratos culturais e sociais, até mesmo e situações práticas cotidianas, das próprias necessidades pessoais dos artistas, com reflexo na sua prática de sua cidadania. Todo este conjunto de coisas somado a ditadura com reflexos nas questões morais gerará aqui no Brasil uma maior consciência da classe artística que alterará para sempre o sistema de arte do nosso país.

A ABAPP³ foi uma entidade de classe profissional oficializada em 30 de agosto de 1977, constituída por agremiação livre e espontânea de artistas profissionais, independentemente das escolas artísticas e das tendências estéticas a que se filiavam os artistas participantes. A atividade político-profissional da ABAPP era fundamentada nos princípios do direito ao livre exercício da profissão e da expressão do pensamento. A associação trabalhou intensamente para a consolidação social do lugar do artista na nossa sociedade.

Nosso estudo encontrou uma recorrência de manifestações da ABAPP perante o INAP. Nestas manifestações discutiam minuciosamente a atuação deste instituto, suas ações e seus conceitos que refletiam sua política cultural específica para as artes plásticas no território nacional.

³ A primeira ABAPP foi a carioca, depois foram constituídas algumas outras em outros estados da Federação, localizadas em cidades como Belém, Manaus, Pernambuco e Porto Alegre. Alguns dos principais artistas participantes da Associação carioca foram: Iberê Camargo, Katie Van Scherpenberg, Loyo Pérsio, Carlos Vergara, Marília Kranz, Rute Gusmão, Maria Luiza Saddi, Fernando Cocchiarella, Valério Rodrigues, Indaiá Lacerda, Manfredo de Souza Netto, Jorge Duarte, Adriano de Aquino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Marília Rodrigues, Ascânio, Fayga Ostrower, Frank Schaeffer, Rubens Gerchman, Waltércio Caldas, Joaquim Tenreiro, Solange Oliveira, Igor Marques, Montez Magno, Paulo Roberto Leal, Carlos Scliar, Abelardo Zaluar, Antonio Henrique Amaral, Glauco Pinto de Moraes, Ronaldo do Rêgo Macedo, Aníbal Fernando Martinho, Paulo Estellita Herkenhoff, Miriam Danowsky, Carmen Bardy, Aluisio Carvão, Thereza Miranda, Denise Weller entre outros. Já existiam outras associações anteriores à ABAPP, a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa é uma delas, foi fundada em 1938. Concentramos-nos na ABAPP porque esta foi a que manteve um embate perante o INAP desde sua criação que é o que nos interessa a esta pesquisa e foi ela quem congregou todas as associações de artistas plásticos do Brasil em encontros e debates para discutir a política cultural dedicada às artes plásticas.

Lembremos estas manifestações foram minuciosamente lembradas por Carlos Vergara um dos fundadores da associação em entrevista para o nosso trabalho de mestrado, um dos fundadores da ABAPP. (ANDRIANI, 2010, p. 127).

Os embates da ABAPP não se restringiam aos espaços e procedimentos da FUNARTE, segundo Adriano de Aquino (ANDRIANI, 2010, p. 117-126), Ex-Presidente da ABAPP, a associação reunia artistas das mais diversas tendências estéticas e o elo principal que unia esses artistas, era a vontade de que instituições como o MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) refizessem seus paradigmas, suas formas de trabalhar. Fortes fatores favoreceram esta vontade dos artistas, como o incêndio no MAM, questões da gestão do museu e a distância que se formara entre os dirigentes do museu e a classe artística.

A ABAPP foi a principal associação da sociedade civil que interferiu na atuação do INAP, exigindo uma atuação democrática da instituição e propondo projetos diversos. Devemos recordar que a partir de 1975, todos estes espaços institucionais criticados pela ABAPP, como o MAM e o Salão Nacional já estavam sob o controle da política cultural da FUNARTE através do INAP.

Após este breve resumo da formação e da atuação da ABAPP no qual podemos ver a importância histórica da ABAPP no estabelecimento do lugar do artista, nos espaços da arte, nas instituições da arte, no ensino da arte, na legislação da arte, na liberdade do artista, no mercado de arte e principalmente, nas relações entre Estado e arte. Podemos nos perguntar se, em tão pouco tempo de existência, com os recursos limitados da época, com a amplitude de sua abrangência e os reflexos que hoje usufruímos, não seria o momento atual, o momento de uma reabertura da ABAPP ou de algo equivalente atualizado?

Um local de livre discussão, que abarcasse os indivíduos artistas com toda a pluralidade atual? Que diminuísse as distâncias continentais do nosso país, congregando todos os artistas do território nacional que lhe recorressem em busca de novos conceitos, de livre expressão ou de auxílio técnico e jurídico? Os coletivos atuais, comuns nas práticas contemporâneas não obteriam um resultado efetivo perante as esferas públicas locais e federais?

Com o amadurecimento do entendimento da coisa pública presente no contexto brasileiro, veríamos até o caminho inverso. Por exemplo, discussões em torno do exagero com o qual alguns artistas utilizam a coisa pública através das leis de incentivo fiscal.

As ações atuais da FUNARTE, mesmo que indiretamente revogadas, são em boa parte resultado dos preceitos congregados pela ABAPP. Quando detalharmos adiante as ações atuais do CEAV perceberemos, então, a absorção das conquistas da ABAPP que podemos

resumir em: maior participação do artista; contratação de artistas em seu corpo de funcionários; transparências nas ações perante a classe artística; assimilação de correntes artísticas variadas; valorização da arte brasileira contemporânea; abertura a discussões públicas e capacidade autocrítica.

Por ter proporcionado enorme colaboração ao bem estar profissional e social que nós artistas gozamos nos dias de hoje a ABAPP merece ter sua história detalhadamente contada. Sabemos que diante desta enorme empreitada, nem mesmo seus antigos participantes conseguirão executá-la isoladamente. Desta maneira a FUNARTE deveria entrar como principal agente financiador, com o auxílio documental de seu CEDOC nesta tarefa e formalizar através de uma excelente publicação a historicização da ABAPP para mostrar às atuais e futuras gerações de artistas visuais a importância da união em busca de objetivos nobres comuns aos artistas e à sociedade.

3 O GOVERNO COLLOR, A CRIAÇÃO DO IBAC E DE SEU RESPECTIVO CEAV

Para entendermos a complexidade da criação do IBAC e suas novas instituições, devemos retomar o fim da primeira FUNARTE.

Sua extinção ocorreu durante o governo Collor em 17 de março de 1990, dois dias após a posse do Presidente.

Pode-se dizer que a extinção não aconteceu espontaneamente, dentro de uma trajetória natural histórica, sem motivos expressivos. Extinguiu sim por uma construção gradativa¹ de episódios confluentes, iniciada depois criação do Ministério da Cultura em 15 de março 1985 no governo de José Sarney. Vejamos estes episódios para entendermos todo o processo de extinção.

Em 1982 depois das eleições diretas para os governos estaduais ocorreu a disseminação e um fortalecimento da área cultural através da criação das secretarias estaduais de cultura que antes eram apenas departamentos vinculados às Secretarias de Educação. Ocorreu também o Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura inaugurando uma ampla discussão sobre a questão cultural no país, criado oficialmente em 12 de novembro de 1983. Os secretários eram liderados pelo Deputado José Aparecido de Oliveira, naquele momento, o Secretário da Cultura de Minas Gerais.

Aproveitaram o momento de abertura política para divulgar ideias que acreditavam serem verdadeiramente democráticas. Excluíram totalmente de seus discursos durante o fórum, as medidas culturais positivas já iniciadas pela Secretaria de Cultura do MEC (Ministério da Educação e Cultura) e citavam a necessidade de criá-las naquele momento, excluindo o fato de já estarem em andamento. Criavam assim um debate necessário, mas com a clara intenção de negar as pioneiras ações das instituições do regime militar do período de abertura.

O principal assunto dos fóruns foi à necessidade da criação de um Ministério da Cultura. Os líderes acreditavam que sua existência traria maiores recursos para a área e colocaria a questão cultural em destaque dentro das ações do governo. Isto ia totalmente

¹ Esta é uma concepção desenvolvida pelos raros pesquisadores da área cultural no Brasil, principalmente pela Dra. Isaura Botelho que demonstrou isso minuciosamente em seu livro *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural – 1976-1990*. Além de ter pesquisado o assunto, também trabalhou na Assessoria Técnica da direção executiva da FUNARTE de 1982 a 1985 onde acompanhou de perto todos os eventos, inclusive a criação do Ministério da Cultura.

contra o pensamento de Aloísio Magalhães que sempre afirmou do alto de sua vasta experiência bilateral que preferia uma Secretaria da Cultura forte a um Ministério fraco criado às pressas.²

Podemos nos questionar. Como seria a atuação de Aloísio Magalhães nestes fóruns diante da solicitação da criação do Ministério da Cultura se não tivesse falecido precocemente em 13 de junho de 1982? Não sabemos ao certo, mas por seus procedimentos e conhecimentos na área acredito que seria contra porque entenderia que a criação precoce do ministério resultaria em uma máquina administrativa sobreposta, cara e ineficiente. Claro isto é uma conjectura.

A morte prematura de Magalhães foi um duro golpe, contribuindo como um dos principais fatores de enfraquecimento da defesa da FUNARTE e instituições adjacentes perante a opinião dos novos articuladores da área cultural. Devemos recordar sua figura influente, articulada que transitava nas diversas esferas do poder e cujo trabalho responsável e admirado ecoa até os dias de hoje. Tanto por políticos e diversos outros profissionais da esquerda como da direita.

Precisamos lembrar a conjuntura política no período de nascimento do Ministério da Cultura que foi criado em 15 de março de 1985, já com uma indicação prévia feita por Tancredo Neves e estabelecida por José Sarney para ocupar o cargo de ministro da cultura, o deputado José Aparecido de Oliveira³ que viria já em maio de 1985 abandonar irresponsavelmente o cargo para assumir o governo do Distrito Federal, utilizando-o como trampolim político, prática comum entre os nossos.

Com estas práticas de abuso de cargo público e total falta de compromisso, a criação precoce do Ministério da Cultura não teve condições de gerar nenhuma política cultural autêntica e unificadora, ao contrário, foi uma sucessão de desrespeito com a coisa pública. Para termos uma idéia do giro político, em seus primeiros quatro anos o Ministério teve cinco ministros, que inclui a ida e a volta do Ministro José Aparecido de Oliveira⁴.

Antes de convocar José aparecido novamente, o Presidente Sarney havia colocado na pasta da Cultura o economista Celso Furtado que reduziu drasticamente o processo burocrático e cargos desnecessários mas, mesmo assim, não conseguiu aliviar o Ministério inchado e pesado. Celso Furtado pediu demissão do cargo em 28 de julho de 1988.

² Este discurso do Aloísio Magalhães é citado inúmeras vezes na obra da Dra. Isaura Botelho e em diversas reportagens e entrevistas da época com o Secretário de Cultura do MEC.

³ Foi governador do Distrito Federal de 1985 a 1988, ministro da Cultura do governo do ex-presidente José Sarney e também embaixador do Brasil em Portugal.

⁴ Primeira passagem: 15/3/1985 a 15/5/1985. Segunda, no final do governo Sarney: 19/9/1988 a 14/3/1990.

Toda a situação se agrava ainda mais com devido a dois outros importantes fatos que agilizaram a condução da FUNARTE rumo à extinção, ambos de 1986. A criação da primeira lei de incentivos fiscais, a lei Sarney e o convênio exclusivo com os estados da federação (ANDRIANI, 2010, p. 77-78).

A FUNARTE passa todo o período do Ministro Celso Furtado, atrelada a problemas internos que podem ser resumidos simplifcadamente à redução comprometedora de seu orçamento e disputas internas entre altos funcionários. O leitor interessado obterá maiores detalhes de todo este processo, primeiramente lendo todo o excelente trabalho da Dra. Isaura Botelho ou visitando nosso texto de mestrado. Alí também narramos a demissão da artista plástica Iole de Freitas da diretoria do INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas), fato importante e colaborador para o aumento negativo da imagem da FUNARTE (ANDRIANI, 2010, p.83-93).

Para traçarmos comparações entre estas informações diversas de todos os fatores levantados que levaram a primeira FUNARTE à extinção por Collor, na época do nosso mestrado solicitamos uma entrevista com o então senador, Fernando Collor de Mello. Transcrita em sua totalidade em Andriani (2010) podemos analisar, assim, o principal e mais elucidativo trecho deste contato:

André Guilles: Qual era a imagem que o Senhor tinha do Ministério da Cultura e da FUNARTE antes de eleito?

Fernando Collor de Mello: O formato existente contrariava o que, sempre, pensei para a área cultural do Governo. No seu texto, você fala que, para muitos, seria melhor uma Secretaria forte, com recursos, do que um Ministério fraco. A briga entre os vários setores da área cultural imperavam, naquela ocasião. A mudança de formato não solucionaria isto. Não acredito na dissociação da Cultura com a Educação. Uma é consequência da outra. Como termos uma área cultural desenvolvida, em um país em que os índices na área de Educação não sejam pífios. A preservação da Cultura de um povo tem de estar associado a um patamar educacional elevado. A extinção do alfabetismo, por exemplo, é fundamental para que, em números atuais, 14 milhões de brasileiros tenham acesso a ela e conhecimento de nossas origens culturais. A distribuição de recursos, nesta área, deve ser canalizada para as produções de qualidade indiscutível e não sinecuras de poucos amigos daqueles que estão no Poder. Para isto, seria necessária uma ampla consulta a todas as áreas: cênicas, literárias, cinematográficas e assim por diante, antes de qualquer

mudança de modelo. Enfim, mudanças eram imprescindíveis, se quiséssemos fazer uma radical transformação no setor.

André Guilles: Esta imagem sofreu alteração depois que o Senhor foi eleito Presidente da República e teve acesso ao que ocorria no Ministério da Cultura e suas instituições?

Fernando Collor de Mello: Não. O quadro existente era o que eu imaginava que fosse.

André Guilles: O Senhor acredita que o Ministério da Cultura foi criado imaturamente, como acreditava o falecido Secretário Geral do Ministério Educação e Cultura, Aloísio Magalhães?

Fernando Collor de Mello: Sim. Deveria ter havido um debate mais amplo e qualificado, antes da alteração feita.

André Guilles: O Senhor poderia comentar a afirmação de Aloísio Magalhães de que a FUNARTE era um “grande transatlântico ancorado na rua Araújo Porto Alegre”.

Fernando Collor de Mello: Não sei o que o Dr. Aloísio quis dizer, na ocasião. Caso se referisse a decisões centralizadas em poucas pessoas, sem ampla discussão da Sociedade organizada e dos vários setores culturais, concordo com ele. Ancorado no continente, nenhum transatlântico, flutua... (ANDRIANI, 2010, p.135-136)

É comentado no meio artístico e acadêmico que o apoio dos artistas⁵ ao adversário Luiz Inácio da Silva durante sua campanha eleitoral teria influenciado Fernando Collor em sua iniciativa futura de fechar a FUNARTE e outros órgãos da cultura. Discordamos desta colocação. Depois de ver o descaso, a situação financeira deplorável em que se encontrava a FUNARTE e as crenças do ex-presidente Fernando Collor em relação à questão cultural. Consideramos pouco provável um político vingar-se desta maneira, ainda mais se ponderarmos o apoio que o seu adversário Luiz Inácio recebeu, na campanha eleitoral, não pode ser interpretado com uma unanimidade, representando a totalidade da classe artística brasileira, complexa e heterogênea.

A primeira FUNARTE foi extinta em março de 1990 durante a gestão do ministro Ipojuca Pontes, através da Lei nº 8.029 extinguiu, também, a FUNDACEN, FCB, Fundação Nacional Pró-Leitura, Fundação Nacional Pró-Memória e EMBRAFILME. Reformulou outros órgãos da área cultural, cessando abruptamente excelentes projetos, alguns com mais de dez anos de atividade. Criada em 1975, inicialmente voltada para a música (popular e

⁵ A campanha eleitoral, veiculada em rede nacional, foi marcada pela participação de diversos artistas, principalmente atores e atrizes muito atuantes na Rede Globo de televisão.

erudita) e para as artes plásticas e visuais, em paralelo com o Instituto Nacional de Folclore (INF) e outras duas fundações, a Fundacen (Fundação Nacional de Artes Cênicas) e a FCB (Fundação Nacional do Cinema Brasileiro), conectadas à Secretaria de Cultura do antigo MEC (Ministério da Educação e Cultura), posteriormente transformada em Ministério da Cultura. Por mais de uma década estas quatro instituições atuaram em todo o país acumulando uma grande experiência, criando quadros especializados em cultura e através de cursos, seminários, oficinas, projetos e ações em comum, expandindo essa experiência aos estados e municípios. Até mesmo com ajuda financeira para que se criassem quadros e projetos pelo país. Em março de 1990 logo no seu primeiro dia de governo, o Presidente Collor de Mello extinguiu, de uma só vez, a FUNARTE, a Fundacen, a FCB e o próprio Ministério da Cultura. Outros órgãos do mesmo Ministério também foram eliminados do histórico cultural do Brasil, sendo eles: a Fundação Pró-Memória, a Fundação Pró-Leitura e o Instituto Nacional do Livro (INL).

Em dezembro de 1990, Collor criou um novo e único órgão, que foi denominado IBAC, vinculado à Secretaria de Cultura da Presidência da República que posteriormente tornou-se novamente o Ministério, e passou a englobar a FUNARTE, a Fundacen e a FCB. Todo o campo artístico seria compreendido pela nova instituição que iria abranger o teatro, a dança, a ópera, o circo, as artes plásticas, as artes gráficas, a fotografia, a música popular e erudita, o folclore, o cinema e vídeo com o apoio estatal.

Somente o Instituto Nacional do Livro voltou como um departamento da Fundação Biblioteca Nacional, chamando-se Departamento Nacional do Livro. Através de uma medida provisória, no período de Ferreira Gullar, em setembro de 1994, a sigla IBAC deixou de existir e foi reaplicada a antiga sigla FUNARTE, sendo oficializada em setembro de 1997 depois da publicação de lei que também aprovou o novo estatuto da renascida FUNARTE e revogou as alterações criadas pelo Governo Collor.

Como exposto no Relatório de Atividades Culturais do triênio 1995-1998, o decreto assinado pelo Presidente Fernando Henrique Cardoso, tendo como ministro da Cultura o professor Francisco Weffort e o escritor Márcio Souza como presidente da FUNARTE, trouxe de volta o hábito de dividir os departamentos não mais por função, mas por grupos temáticos.

Administrativamente ocorreram as seguintes alterações: a nomeação e exoneração dos diretores passam a ser de competência do presidente da FUNARTE, e não mais do Presidente da República; e as reuniões extraordinárias da diretoria a partir do decreto

podem ser convocadas com a maioria dos diretores, em qualquer tempo, e não apenas pelo presidente da FUNARTE (FUNARTE, 1999, p. 8-11).

Legalmente a FUNARTE foi instituída pela Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, com duração indeterminada, com a finalidade de promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas, resguardada a liberdade de criação, nos termos do Art. 179 da Constituição. Esta lei foi regulamentada pelo Decreto nº 77.300, de 16 de março de 1976. Na sua estrutura básica, estavam subordinados os seguintes órgãos: Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP); Instituto Nacional do Folclore; Instituto Nacional de Música; e Instituto Nacional do Teatro.

O Ministério da Cultura (MinC) do Brasil foi criado em 15 de março de 1985 pelo Decreto nº 91.144, no governo de José Sarney. Pelo mesmo decreto a FUNARTE foi transferida do Ministério de Educação e Cultura para o Ministério da Cultura. Em 12 de abril de 1990, no governo do presidente Fernando Collor de Mello, o Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República.

Não temos dúvidas de que apesar de todo o descaso e descompasso da instituição este foi o pior caminho, desprezado toda sua rica história e conhecimentos profundos acumulados. Inicia-se assim o período mais sombrio da história da FUNARTE.

Antes de adentrarmos a criação do IBAC gostaríamos neste momento de interregno, entre a existência das duas instituições, de registrar uma constatação histórica curiosa, uma sincronicidade como alguns gostam de chamar. Trata-se da ação do artista multimídia Xico Chaves, aquele que viria a ser um dos agentes mais atuantes dentro da segunda FUNARTE. Sua obra *Olhos na Justiça*, de 1992. Interferência, instalação e performance, realizadas na escultura “A justiça”⁶, 1961 de Alfredo Ceschiatti, na Praça dos Três Poderes (DF). No período do impeachment de Fernando Collor, Chaves aplica sobre a venda da escultura que representa a imparcialidade, dois olhos estrábicos elaborados com papel simples e caneta hidrográfica escolar. A ação foi projetada secretamente durante três meses e aconteceu coincidentemente no mesmo dia em que eclode em todas as principais capitais as manifestações de rua dos caras-pintadas. Xico Chaves foi detido pelas Forças Especiais do Palácio do Planalto. Esta ação de baixíssimo investimento teve repercussão internacional.

⁶ A Justiça é uma escultura localizada em frente ao prédio do Supremo Tribunal Federal, em Brasília. Foi criada em 1961 pelo artista plástico mineiro Alfredo Ceschiatti, em um bloco único de granito. Trata-se de uma das esculturas brasileiras mais divulgadas internacionalmente por estar em evidência dentro do conjunto arquitetônico de Brasília mais visitado turisticamente.

Obtivemos acesso à série de imagens inéditas que registram a ação de Chaves, coloridas e em preto e branco realizadas pelo fotógrafo Arnaldo Lobato, o que nos foi gentilmente intermediado e cedido por sua amiga e designer Lu Martins através de contato por e-mail.



Figura 1: Xico Chaves sendo preso pelas Forças Especiais do Palácio do Planalto.



Figura 2: Sequência fotográfica original da escalada de Xico Chaves na escultura de Alfredo Ceschiatti para colar os olhos de papel.

É simbólico, observarmos que Xico Chaves, ex-servidor da primeira FUNARTE e atual gestor na segunda, presente nos quadros de funcionários da instituição desde 1979, tenha sido o artista que executou a obra mais contundente contra o governo Collor no ano de 1992. Isto define o caráter da atuação político-artística expressiva de Chaves, assinalando inteligentemente um fato histórico para a política e para as artes. Em exclusivo depoimento para nós, Chaves revela que também utilizou sua ação como exemplo para suas aulas na UnB (Universidade de Brasília): ‘Um olha para o Palácio do Planalto, outro olha para o Congresso Nacional onde tramitava o processo de impeachment. As fotos não revelam por causa do ângulo’⁷.

Sim, prometi aos meus alunos do Seminário de Artes Visuais da UnB, para o qual fui convidado para ministrar um curso sobre produção e intervenção artística, que era possível realizar um evento de grandes proporções e repercussão internacional só com o valor de uma passagem de ônibus (naquela época era 1 real em Brasília). Usei xerox do curso na UnB, papel e caneta hidrográfica preta para realizar 6 pares de olhos. Se o vento levasse algum olho seria substituído imediatamente durante a intervenção. Enfim, cumpri minha promessa aos alunos e assim que fui solto fui recebido pelo público e alunos no auditório. Missão cumprida.⁸

Depois de consolidado o impeachment de Fernando Collor, foi durante o governo do Presidente Itamar Franco que o poeta maranhense José Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar, aos 62 anos assumiu em meados de novembro de 1992⁹ a presidência do IBAC. Sua nomeação foi precedida pela recriação do Ministério da Cultura e pela escolha do escritor e filólogo Antônio Houaiss como ministro da Cultura (SÉRIE Funarte, 1992-1995).

O poeta que por destino e opção esteve sempre em oposição ao poder vigente no Brasil ocupava agora um cargo no IBAC. Depois de todo aquele confronto em torno do Salão Nacional com Iole de Freitas com sua postura tradicional baseada na arte moderna, mais próxima a Picasso que a Duchamp e relutante com as novas manifestações da arte brasileira contemporânea, postura esta que mantém até hoje invariavelmente. Vejamos um trecho da entrevista que nos cedeu em seu apartamento em Copacabana para compreendermos suas concepções sobre as artes visuais que irradiaram para a sua atuação na gestão pública:

André Guilles: *O Senhor poderia sobre as suas disputas e posições divergentes no entendimento da arte contemporânea e a diretoria do INAP de Iole de Freitas?*

⁷CHAVES, Xico. Depoimento. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andreguilles@hotmail.com> em 5 jul. 2015.

⁸CHAVES, Xico. Depoimento. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andreguilles@hotmail.com> em 4 jul. 2015.

⁹Todos os documentos analisados citam que Gullar assumiu a presidência do IBAC em meados de novembro de 1992, entretanto não encontramos uma data ou um dia específico para este evento.

Ferreira Gullar: Olha, eu não tenho. Nunca tive nenhuma disputa pessoal Iole de Freitas, eu não. Isso aí, ela era.

Guilles: *É talvez eu tenha me expressado mal. A disputa eu digo é no sentido de ideias mesmo.*

Gullar: Não, eu. Mas eu não entendi a sua pergunta?

Guilles: *Ideias na gestão cultural, na gestão.*

Gullar: Como eu disse pra você. Eu antes de eu ir para a FUNARTE eu não tinha atividade nenhuma ligada a FUNARTE.

Guilles: *Ah sim.*

Gullar: Eu nunca fui ligado a instituições. Então eu discutia o problema da arte contemporânea, eu era crítico de arte. Então não era por causa de Iole, nem por causa de FUNARTE, por causa de nada. Eu discutia como eu discuto até hoje, até hoje eu escrevo sobre esses assuntos. Porque são assuntos que me interessam. Compreende? Então havia alguma divergência, quer dizer. Então o fato dela ter acabado com o Salão, compreende? O que é? Era para é, é ajudar a extinguir a cultura naquela altura aquilo que era considerado a arte tradicional.

Guilles: *Entendi.*

Gullar: Então era um absurdo, uma bobagem porque que você queira inovar queira criar um novo caminho pra arte. É correto é legítimo, eu não tenho nada contra isso! Agora não tem que acabar com o outro! Quer dizer, então eu acabo com o Salão pra poder calar a voz dos outros que tão, são divergentes da minha posição. Não tem cabimento isso. Tanto que o salão quando eu o reabri ele não só estava acessível ao gravador, ao pintor, escultor, como aos artistas contemporâneos! Todo mundo mandava seu trabalho pra lá e era aceito de acordo com a qualidade que tivesse. Não tinha discriminação. Não aqui só entra arte tal! Que é isso! Sobretudo uma instituição oficial do Estado que é feito com o dinheiro de todo mundo. Então traz uma pessoa lá e discrimina. Só entra aqui artista assim, artista tal não entra! Que é isso! Não. Essa não é a função do gestor oficial, do gestor né, de um órgão público. Ele tem que respeitar as tendências de tudo quanto é ordem porque aquilo é uma coisa da coletividade, não é uma coisa dele. Não é a opinião deles que vai prevalecer. Não pode ser isso.

Guilles: *É, eu particularmente eu gostaria muito de ver o Salão Nacional novamente né. Tem muitas pessoas que eu entrevistei no mestrado que consideram ele anacrônico, que ele não cabe mais aos dias de hoje. Mas aí eu resolvi formular esta pergunta por conta disso. Hoje nós não temos nada que se assemelhe ao Salão Nacional de Artes Plásticas, o Senhor considera saudosista e/ou anacrônico a possibilidade de ressuscitar o Salão Nacional?*

Gullar: Escute. O Salão que eu reabri naquele momento não era igual ao salão tradicional, ele atendia às novas tendências, ele tinha uma série de características outras. Eu acho se o Salão continuasse teria que ir se amoldando as novas manifestações, a expressão artística. O que não tem sentido é você acabar. Porque o Salão é anacrônico? Mas e as exposições que são feitas no C.C.B.B.? E as exposições que são feitas na Caixa Econômica quer dizer, então exposição é anacrônico? Então é uma bobagem, é tudo uma coisa, cabeça de, de. Porque existe uma coisa que é, a necessidade de ser moderno, que é o modernoso! Tá compreendendo? Então é, é, muita gente que se mete nestas expressões de arte contemporânea fazem bobagens como pegar urubu e mandar pra Bienal. Isso é o que? É arte de alguém? Nem eles acreditam neles. Sabem que aquilo não é arte. Tá fazendo uma coisa pra chamar atenção. Se tá compreendendo? Essa arte ela vive de fazer escândalo, chamar atenção. Agora o que eles vendem é desenho. Porque não vende urubu vende?

Guilles: *Não. Ah sim, vende desenho.*

Gullar: Aí ele vende o desenho ruim que ele faz. Aí ele fica famoso e vende a bobagem que ele faz. (risos) Isso que é. O mecanismo é esse. Eu conheço isso aí. Tô

cansa... Eu cansei de ver. Uma vez eu cheguei numa exposição numa galeria de arte e tava lá um trabalho de um artista contemporâneo que era uma massa de cobre, de bronze desfiado enorme de três metros de altura. Um troço enorme. Eu olhei aquilo, chamei o encarregado da galeria. Deixa eu perguntar. Isso é pra vender? Alguém vai comprar isso? Ele falou. Não, isso não é pra vender, não se trata disso, se trata. O que o artista tá vendendo. Aí abriu uma gaveta e tava lá os desenhos que o cara tinha feito que era pra vender! Então ele tá sabendo que ninguém vai comprar aquele troço de bronze gigantesco que não tem onde botar né? Mas aí vendia os desenhos. Aliás ruins. (risos) Então quer dizer que é evidente que é isso. (risos) Tá entendendo? Não tem. Agora não vá dizer, há artistas contemporâneos que são bons, que fazem coisas que são interessantes e criativas. Cildo Meireles por exemplo, ele fez uma, uma vez, uma obra que é a que tá. Até ela tá exposta lá naquela coisa lá de São Paulo ou em Minas, uma coisa... Em São Paulo ou em Minas?

Guilles: *Ah, em Inhotim?*

Gullar: Em Inhotim.

Guilles: *Em Inhotim, Minas Gerais né.*

Gullar: É Minas Gerais. Que é uma sala toda vermelha com os objetos, que é um negócio bastante criativo. Eu escrevi na época que eu era crítico da Veja, eu escrevi sobre esse trabalho dele, que eu achei uma coisa! Não é pintura, não é escultura, é uma instalação. É uma coisa criativa! Entende? Então não precisa fazer pintura pra tá criando. Não precisa fazer escultura pra tá criando. Você pode fazer uma coisa numa sala dessas. Uma instalação e ser uma coisa criativa. O que não pode é besteira. Cocô na lata! Matar cachorro na galeria! Quer dizer. Não tem sentido, é uma bobagem. Mas tem gente que pra ser moderno aceita tudo. É como disse um crítico, Curningham, o crítico americano, ele falou. Depois que a crítica no final do século XIX não entendeu os impressionistas agora os críticos entendem tudo! O cara pode exprimir uma cor, uma bisnaga no nariz de um crítico que ele acha que é uma obra de arte. É isso.

Guilles: *Eu não conhecia esta afirmação. Que bacana. (risos)*

Gullar: (risos) Então é isso. Claro! Depois que os críticos do final do século deram uma bobeada, é claro que eles não podiam gostar da, da, de Cézanne. Porque eles tavam formados com uma cabeça antiga que eram outros valores. Não é que eles fossem burros, que eles fossem. Não. A visão deles era outra, tá certo? Um ou outro deles tinha uma visão um pouco mais aberta pra entender aquilo, mas a maioria não! Isso é um absurdo e pronto. Tá certo? Mas os críticos mais jovens foram procurar entender e etc. E outros artistas também contemporâneos do Cézanne aliaram e acharam legal e viram que aquilo ali tinha uma qualidade diferente, mas era uma coisa criativa e inovadora. Isso é uma coisa, mas depois disso a crítica passou a aceitar tudo. O cara não quer ser antiquado ele é modernoso! Ele é moderno, tá up to date!¹⁰

Gullar já havia pertencido à área cultural durante um curto período como Diretor da Fundação Cultural de Brasília em 1961, onde iniciou a construção do Museu de Arte Popular. Saiu da diretoria da Fundação em outubro do mesmo ano. Foi também ex-presidente do CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes - UNE). No dia 1º de abril de 1964 filia-se ao Partido Comunista. Em dezembro de 1968 é assinado o AI-5 (Ato Institucional nº 5) e Gullar é preso. Após um longo período vivendo na clandestinidade no

¹⁰ Informação obtida durante a entrevista concedida por GULLAR, Ferreira. Entrevista com o poeta, crítico de arte e ex-presidente do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura). [jul. 2014]. Entrevistador: André Guilles Troysi de Campos Andriani. Rio de Janeiro, 24 jul. 2014. 1 Arquivo .VLC (33min.54s.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C deste trabalho.

Brasil parte para o exílio, passando por diversos países. No exílio colabora com o jornal *O Pasquim*, usando o pseudônimo *Frederico Marques*. Retornou ao Brasil em 1977 no dia 10 de março quando foi preso novamente pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Interrogado durante 72 horas, graças ao esforço dos amigos conseguiu ser libertado, retornando lentamente as suas atividades no país.¹¹

O IBAC foi criado em dezembro de 1990 durante o governo Collor e era ligado diretamente à Secretaria de Cultura da Presidência da República, a qual, depois voltaria a ser novamente, Ministério da Cultura. O IBAC englobava a FUNARTE, FUNDACEN (Fundação Nacional de Artes Cênicas) e FCB (Fundação do Cinema Brasileiro).

Dentre os principais planos de Ferreira Gullar ao assumir a presidência do IBAC estava principalmente a retomada do Salão Nacional de Artes Plásticas, que havia sido interrompido durante o governo Collor e também imediatamente solicitou a transferência dos espaços administrativos do IBAC para o palácio Gustavo Capanema, onde o IBAC já ocupava dois andares. Seu apreço pela história do palácio, por seu valor arquitetônico e artístico motivou tal decisão (SÉRIE Funarte, p.1).

Vejamos um trecho de uma transcrição de uma entrevista do poeta:

O alcance deste projeto é extraordinário, você vai ter num pequeno raio da cidade, a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna, a Fundação Progresso, o Paço Imperial, o Centro Cultural Banco do Brasil, os prédios do antigo Correio, o que está sendo reformado com finalidades culturais, e agora o palácio Capanema que pode funcionar como o coração de todo esse complexo de entidades culturais do Rio e do Brasil. Creio, sinceramente, que nenhuma cidade do mundo tem isso.

Esse prédio aqui é uma das obras-primas da moderna arquitetura mundial, não temos uma Mona Lisa, mas temos o palácio Capanema que tem de ser mostrado ao Brasil. As pessoas, infelizmente, ignoram a quantidade de obras de arte que há nesse prédio. Existem aqui, além do célebre painel de Portinari, Meninos de Brodóski, outros vinte do mesmo autor, uma obra-prima de Guignard, As Gêmeas, além de doze esculturas de Bruno Giorgi, Celso Antônio e outros. Isso aqui vai ser transformando num centro de visitação (SÉRIE Funarte, p.3).

Ferreira Gullar tratou de substituir a sigla IBAC pela tradicional FUNARTE, revivendo simbolicamente a antiga FUNARTE, ainda que seja outra instituição totalmente

¹¹ Biografia organizada cronologicamente encontrada no site oficial do poeta Ferreira Gullar. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/index.shtml?biobiblio>. Acesso em: 30 mar. 2010.

diversa daquela primeira extinta. Também afirmou que Mário Brockmann Machado, anterior presidente do IBAC fez um ótimo trabalho dentro do possível, perante o arraso que o governo Collor havia deixado na área cultural.¹²

Questionado pelo repórter Sergio Augusto, da sucursal do Rio do Jornal Folha de São Paulo sobre quais seriam suas primeiras providências ao assumir a presidência, Gullar responde:

Ressuscitar tudo que de bom se fazia. O Projeto Pixinguinha, por exemplo; a Bienal de Música Contemporânea; o Salão Nacional de Artes Plásticas. Nesta quinta feira estarei me reunindo com uma comissão especialmente convocada para discutirmos os novos critérios para o salão de artes plásticas. Os critérios antigos eram absurdos e falsamente representativos da totalidade da arte brasileira.¹³

É interessante observar a recorrente preocupação com o Salão, assunto que tinha sido motivo anterior de fortes críticas do poeta durante 11º Salão Nacional de Artes Plásticas dirigido pela escultora Iole de Freitas, como vimos anteriormente.

Ferreira Gullar atuou durante as seguintes gestões dos Ministros da Cultura Antônio Houaiss (02/10/1992 a 01/09/1993), José Jerônimo Moscardo de Souza (01/09/1993 a 09/12/1993), Luiz Roberto do Nascimento e Silva (15/12/1993 a 31/12/1994), todas durante o governo de Itamar Franco.

Um mês depois que Francisco Weffort (01/01/1995 a 31/12/2002) assume a pasta, indicado pelo novo Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, no dia 10 de janeiro de 1995, o novo ministro da Cultura escolhe os novos presidentes das instituições vinculadas ao Ministério. Para surpresa de todos, Ferreira Gullar é demitido e o escritor Márcio Souza, ex-diretor do Departamento Nacional do Livro assume em seu lugar.

Nesse primeiro momento Gullar disse respeitar a decisão do Ministro e encarou tranqüilamente a dispensa do cargo, só lamentando o afastamento dos colegas com quem vinha desenvolvendo inúmeros projetos importantes durante mais de dois anos.¹⁴

É curiosa e politicamente inesperada a demissão de Ferreira Gullar, já que ele havia sido um dos poucos intelectuais da esquerda solidários a candidatura de FHC (Fernando Henrique Cardoso) em 1994.¹⁵

¹² AUGUSTO, Sergio. Ferreira Gullar anuncia volta da FUNARTE. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 nov. 1992. Folha Ilustrada, Cultura, p. 3.

¹³ Ibid.

¹⁴ WEFFORT tira Gullar e põe Márcio Souza na FUNARTE. Jornal O Globo, São Paulo, 11 jan. 1995. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

¹⁵ SWANN, Carlos. Rasteira. Jornal O Globo, São Paulo, 11 jan. 1995.

Na sequência da demissão, surge um abaixo assinado dentro da FUNARTE que irritou o Ministro Francisco Weffort em visita ao Rio de Janeiro. Quando soube do abaixo assinado, Weffort disse que Fernando Henrique tem autoridade para formar seu governo “*A eleição já foi feita, de forma democrática. Eu, como Ministro, só devia uma consulta ao Presidente, e ela foi feita*”¹⁶.

A entrada do escritor amazonense Márcio Souza gerou engraçadas piadas internas que se espalharam pela mídia na época. Vejamos as imagens seguintes de recortes de jornais.

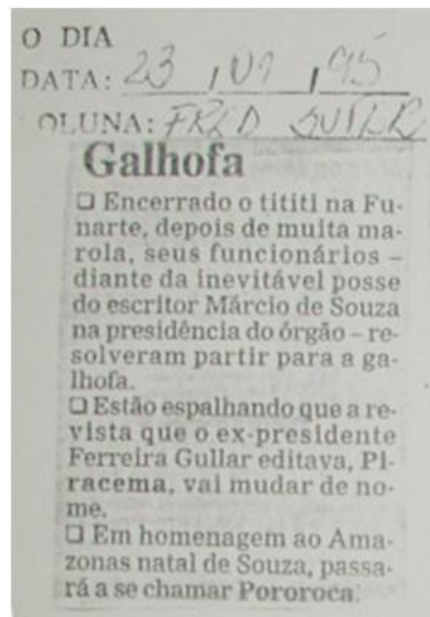


Figura 3: Galhofa

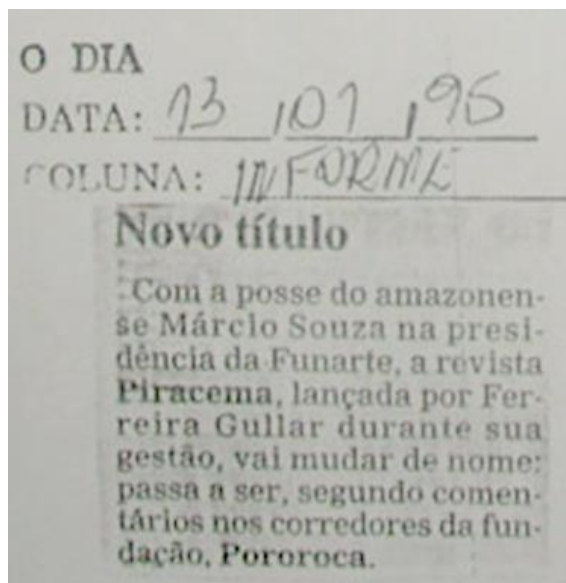


Figura 4: Novo nome para a revista Piracema

¹⁶ GRILLO, Cristina. Abaixo-assinado contra demissão irrita Weffort. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 jan. 1995. Sucursal do Rio de Janeiro. Coluna Brasil. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

Quando saiu na mídia, a seguinte declaração do Presidente Fernando Henrique Cardoso, de que só mexeria nos cargos do segundo e terceiro escalão do governo por corrupção, incompetência ou inoperância. Ferreira Gullar considerou-se “ofendido” por tal declaração e quis saber diretamente com Francisco Weffort em qual categoria foi incluído.¹⁷ No dia 11/01/1995 o poeta teve um encontro com Weffort.

Após a reunião com o ministro, em entrevista, Gullar explica que sua demissão foi um pedido direto de Fernando Henrique Cardoso, pelos sérios problemas administrativos da FUNARTE. Na mesma entrevista afirmou também que faltava à FUNARTE um plano de cargos e salários e terminou dizendo que *“Tem contínuo aqui ganhando mais do que professor.”*, mas isto, conforme Gullar é de competência de FHC e do congresso.¹⁸

É preciso atentar que Gullar se entrega inocentemente ao indicar publicamente a falta deste plano de cargos somente depois de demitido. Pode ser que já discutisse isso internamente antes, não sei, não temos tais fontes, mas politicamente esta declaração pode ser interpretada como um erro. Afinal ter demonstrado isto somente após a sua demissão, fez com que perdesse o prestígio dos servidores e principalmente da opinião pública.

Ainda, segundo o ex-presidente da FUNARTE na mesma entrevista, sua administração era reconhecida como “excelente” por muitas pessoas ligadas a cultura e citam algumas iniciativas suas, como a criação da revista cultural Piracema¹⁹, do Prêmio Nacional de Artes, a volta do Prêmio Mambembe, inauguração do Espaço Niemeyer e a ampliação do Museu do Folclore, ambos no Rio.²⁰

Outro fato importante foi, assim que Francisco Weffort assumiu anunciou a intenção de criar uma nova fundação cultural em moldes semelhantes à FAPESP com o objetivo de captar recursos privados. Cerca de 150 servidores temerosos com a nova instituição ainda sem nome, protestaram em um documento que foi assinado por eles.²¹ Ferreira Gullar não assinou o documento, por achar precipitado já que o Ministro não havia explicitado ainda como seria a nova fundação cultural.

Gullar fica em uma situação difícil diante um número elevado (150 assinaturas!) de servidores que ratificaram o documento. Mesmo sendo um número expressivo, o poeta diz:

¹⁷ LIMA, Roni. Demitido, Gullar pede explicações ao Presidente. Folha de São Paulo. São Paulo, 12 jan. 1995. Sucursal do Rio de Janeiro. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Nota do autor. Esta publicação tinha excelentes matérias e excelente qualidade gráfica para a época. Foi também comentada positivamente por alguns dos nossos entrevistados.

²⁰ LIMA, op. cit.

²¹ GULLAR deixa a FUNARTE e ironiza FHC. Jornal do Comércio. Recife, 14 jan. 1995. Caderno C. p. 6.

“É bom que fique claro que esse documento não é da FUNARTE, mas sim de alguns funcionários”.²²

Márcio Souza, o então novo diretor da nova FUNARTE, dentro do jogo político, disse estar surpreso com sua escolha e que reconhecia o trabalho desenvolvido por Gullar. *“Vou dar continuidade aos projetos implantados com tanto sucesso por ele”. E termina dizendo que resgatarão “a dívida social democratizando o processo cultural.”*²³

Temos a impressão que mesmo as iniciativas de Gullar frente ao IBAC, associadas à ideia de dar continuidade, de resgatar os sucessos do passado, mantendo e retomando o trabalho e o patrimônio excelente já executado por administrações anteriores, executadas nos moldes de Aloísio Magalhães que na década de 70 pensava de forma similar neste ponto, não foram suficientes para satisfazer as ambições neoliberais do governo FHC, dentro da globalização que começava alterar expressivamente a relação entre a cultura, o estado e o mercado.

Weffort enfatiza em uma entrevista que Gullar não teria o menor perfil para o cargo.²⁴ O perfil empresarial necessário para as exigências que viriam em torno da intensificação do uso da Lei Rouanet²⁵.

Nem mesmo as diversas cartas, abaixo-assinadas da classe artística e de grandes personalidades como Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro e Bibi Ferreira fizeram Weffort retroceder.²⁶ Na troca de poder Gullar teve de deixar a FUNARTE.

²² REIS, Paulo. FUCUTA, Brenda. Líder pede resposta a seu fax. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 3 jan. 1995. Caderno B. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

²³ GULLAR ataca Weffort e Cardoso, Caderno B, 12 jan. 1995. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

²⁴ PANIAGO & Agências, Paulo. Demissão de Gullar teve aval de FHC. Jornal de Brasília. Brasília, 13 jan. 1995. Caderno Dois. p. 3.

²⁵ Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23/12/91), conhecida também por Lei Rouanet. Trata-se da lei que institui políticas públicas para a cultura através de abatimento fiscal. A Lei Rouanet é atualmente a principal política pública brasileira federal para as artes e cultura em geral, possibilitando às empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) aplicarem uma parte do IR (Imposto de Renda) devido em ações culturais. O percentual determinado é de 6% do IRPF para pessoas físicas e 4% de IRPJ para pessoas jurídicas.

²⁶ Diversos amigos do poeta se pronunciaram contra sua demissão em textos publicados durante todo o mês de Janeiro de 1995 no Jornal do Brasil e outros periódicos.

4 CONCEITOS GERAIS E PRINCIPAIS DISPOSITIVOS DE GESTÃO CULTURAL PARA AS ARTES VISUAIS NO BRASIL

São raras as exceções, a maioria das instituições brasileiras que lidam com as artes visuais dão continuidade aos modelos tradicionais de dispositivos de gestão cultural para as artes visuais formatados nos séculos XVIII e XIX na Europa. Basicamente são prêmios, salões e bolsas. A produção dos selecionados e ou premiados é exposta em lugares chamados galerias, que são próprias para isto ou temporariamente adaptadas. Estas galerias podem ser isoladas ou estarem dentro de instituições maiores como museus, por exemplo. Aqui apresentaremos a formação destes espaços institucionais na esfera federal e as instituições que os controla.

Para entendermos estes modelos tradicionais absorvidos e transformados pelas instituições é conveniente que voltemos no tempo para entendermos as origens das políticas culturais que influenciaram a atuação da FUNARTE, de seu antigo INAP e do seu atual CEAV. Entendemos que essas políticas oficiais do Estado brasileiro irradiam modelos Brasil afora, nas esferas municipais e estaduais. Os mais preciosistas dirão que provavelmente a FUNARTE também absorveu e absorve experiências das esferas municipais e estaduais. Sem dúvida isto ocorre e já ocorreu como já provamos durante o nosso mestrado ao levantarmos diversas atividades do antigo INAP que evidenciaram isto através de documentos oficiais e da mídia da época, que também se encontra no capítulo um deste presente trabalho, de maneira sintetizada.

Vamos tratar aqui especificamente dos casos públicos. Desconsiderando, portanto atividades culturais particulares como as do mecenato paulistano de Freitas Valle¹, por exemplo. Dentro de um conceito amplo de política cultural tais atividades particulares deveriam ser inclusas.

Quando buscamos na história brasileira uma política cultural pública abrangente dedicada às artes plásticas no Brasil, historicamente, pelos textos de diversos estudiosos e os documentos levantados nos remetemos à FUNARTE através do INAP e seu atual CEAV.

¹ Em 1904, o Senador José de Freitas Valle comprou de Ernesto Zschöckel para compor sua residência, uma chácara com cerca de sete mil metros quadrados de área na rua Domingos de Morais nº10, perto da avenida Paulista, na Vila Mariana, cidade de São Paulo. Freitas Valle nomeou esta propriedade como Villa Kyrial, com o intuito de transformá-la em um espaço cultural na maneira dos salões europeus. Durante o início do século XX a Villa Kyrial passou a ser ponto paulistano para o encontro de artistas de todas as classes e políticos. Tudo orbitava em torno dos saraus com jeito francês, organizados e patrocinados pelo mecenas José de Freitas Valle.

Para entendermos o que antecede a estrutura da FUNARTE com seus conceitos e dispositivos, o que a influenciou, é necessário retornarmos à vinda de D. João VI.

Este é o primeiro momento em que vemos o esboço de uma política cultural dedicada às artes plásticas no Brasil, ainda que tenha sido restrita, porém incentivada pela Missão Francesa no Brasil. Várias estruturas físicas e conceituais criadas no Império perduram e atuam com outros nomes até hoje em dia. Inclusive muitas das estruturas físicas conservadas, mantidas na área cultural com reflexo nas artes visuais foram construídas neste período. A própria Biblioteca Nacional, por exemplo. Se considerarmos proporcionalmente à população da época, é impressionante a estrutura construída dedicada à cultura no período do Império, ainda mais se compararmos com o que foi executado nos últimos 126 anos, desde a proclamação da república. Portanto havia uma política cultural evidente pré-republicana. Não com esse termo e nem nos moldes abrangentes atuais, mas havia e consideramos mais. Até mesmo as proibições feitas pela coroa portuguesa no período colonial, como a proibição da imprensa e outras atividades culturais já historiadas, configuram mesmo assim uma política cultural atuante. É uma questão apenas de conceituar como uma política cultural de proibição e de valorização dos valores culturais impostos pela parte dominante, no caso, a corte de origem portuguesa.

A valorização da cultura na vida do homem é um pensamento de propriedade das elites, já espalhado pelas monarquias pelo mundo e garantidas pela burguesia enquanto política, mas devemos lembrar que as políticas culturais bem mais recentes do pós Segunda Guerra são humanamente inovadoras por proporcionarem à massa o direito à cultura e lembremos que este incentivo está relacionado às organizações internacionais como a ONU. No entanto lembremos que, desde a formação das cidades/estado italianas, já ali havia esta preocupação, criando-se as bases para as políticas culturais utilizadas pelos estados ocidentais e até mesmo orientais como evidenciou Burckhardt (2012) em seu célebre ensaio. Toda esta tradição chega ao nosso país quando a Missão Francesa aportou na Baía da Guanabara em 26 de março de 1816. Após sua chegada, depois de muito esperar, os artistas e intelectuais veriam somente no dia 23 de novembro de 1820 a criação da “Academia Imperial de Belas Artes”. Foi o momento de muitas encomendas aos artistas plásticos, monumentos e registros diversos da vida e das coisas do Brasil.

Em 2 de dezembro 1829, foi realizado por iniciativa do pintor e desenhista Jean Baptiste Debret, naquele momento o diretor da Academia Imperial de Belas Artes, a Primeira Exposição Escolar de Belas Artes, com o objetivo de gerar uma avaliação sobre o trabalho

dos alunos. A repercussão do salão foi tão grande que ocorreu novamente em 1830 (COUSTET, 2000, p. 82-83).

Este foi o início do que viria ser o Salão Nacional de Artes Plásticas criado em 1977.

O Império oficializou o Salão em 1840 e os governos republicanos posteriores deram continuidade.² O Salão Nacional de Artes Plásticas é, se considerarmos suas transformações históricas conceituais, portanto a instituição cultural dedicada às artes plásticas, mais antiga da história brasileira. Nem mesmo Portugal dispunha de instituições como a academia e o salão de artes naquele momento.

Com a proclamação da República, após as reformas constitucionais que também alteraram o ensino artístico oficial, o então ministro do interior da república, Benjamin Constant assina a reforma que aprovava o novo regulamento que os alunos da academia queriam, mudando o nome da instituição para Escola Nacional de Belas Artes em 8 de novembro de 1890. Este também foi o momento em que o mexicano José Maria Oscar Rodolpho Bernadelli y Thierry propôs a criação do Conselho Superior de Belas Artes, constituído por artistas e intelectuais de renome com o objetivo de definir a política artística do país. Os anos 20 configuraram um academismo instituído, já citado por Vieira (1984, p. 15).

Outro período relevante na criação da estrutura cultural do Brasil foi o primeiro governo de Getúlio Vargas (3 de novembro de 1930 até 29 de outubro de 1945) através da atuação do ministro Gustavo Capanema. O governo Vargas foi responsável pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT), o Instituto Nacional da Música (INM) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O texto a seguir, de Botelho, como exemplo confirma o que dizemos:

A criação das primeiras instituições culturais no Brasil se inicia com a vinda de D. João VI na transferência da corte portuguesa para o Brasil. Cria-se a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, por exemplo. Porém, é na década de 1930, durante o período Vargas, que se implantou um sistema verdadeiramente articulado em nível federal, quando novas instituições foram criadas com o fito de preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor (2007, p.11).

² Para aqueles que quiserem se aprofundar na história do Salão Nacional de Artes Plásticas, no CEDOC encontra-se disponível uma pesquisa realizada por PAES, Andrea Luiza; indicada nas referências deste trabalho. Rica em detalhes e datas, conta toda a história do salão até 1995, com todas as suas alterações durante os diversos governos brasileiros.

Em 1º de setembro de 1931 ocorreu o que muitos chamam de o *Salão Revolucionário* ou o *Salão do Século*, organizado por Lucio Costa, e segundo este mestre da arquitetura “foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino de artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja – na nova tecnologia construtiva” (VIEIRA, 1984, p. 27-30).

Essa convocação foi formalizada em São Paulo no adequado ambiente do pavilhão-museu de Dona Olívia Penteadó. De modo que o salão de 31, organizado à revelia do patrocínio do Conselho Nacional de Belas Artes consequentemente sem premiações, foi um simples intermezzo, embora oficial, na sequência tradicional dos salões. Excepcional não só por isso, mas também pela qualidade do acervo exposto e por sua apresentação (COSTA, L., 1984, p. 9).

O salão passou a ser chamado então de Exposições Gerais de Belas Artes e depois do Decreto 22.897 de 06 de Junho de 1931, o qual instituiu o Conselho Nacional de Belas Artes foi chamado Salão de Belas Artes que em 1940 ganhou sua divisão moderna. Com a Lei 1.512, foi criado então, o Salão de Belas Artes o qual dividia espaço com o Salão de Arte Moderna (PAES, 1996, p. 145).

Devemos lembrar também na década de 30, que Mário de Andrade foi importantíssimo neste momento para a institucionalização de uma política pública cultural verdadeiramente abrangente, que incluía também as artes plásticas. Em 1936, quando trabalhava no Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo recebeu a encomenda do ministro Gustavo Capanema para elaborar um anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional. Este anteprojeto torna-se um marco conceitual que ressoa até os dias de hoje, influenciando as atuações do Estado e da sociedade civil na área cultural.

Como afirma Botelho (2007):

Neste momento, Mário de Andrade cumpre um papel fundador ao estabelecer os parâmetros para um conceito ampliado de cultura (para ele “arte”), ao qual voltaremos mais adiante. Embora não tenha sido um gestor de política do governo federal e sim importante colaborador, ele estabeleceu as bases de uma matriz que vai sendo reapropriada, relida e adaptada ao longo do tempo pela sensibilidade de gestores que estiveram à frente do setor cultural em nível nacional. Suas posições estão delineadas no anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional redigido em 1936, a pedido do Ministro Gustavo Capanema, época em que Mário era diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e chefe de sua Divisão de Expansão Cultural (p. 112).

O anteprojeto de Mário de Andrade foi transformado em lei em dezembro de 1937. Sua execução ficou sob responsabilidade do primeiro diretor do Departamento do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade, com Mário de Andrade representando-o em São Paulo.

Durante o Estado Novo em 1938, em pleno reconhecimento internacional do trabalho desenvolvido por Mário de Andrade, Fábio Prado e outros idealizadores do Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, foram afastados. Inicia-se assim a decadência de Mário de Andrade e na sequência o excelente Departamento Municipal de Cultura que ajudara criar também decai e é gradativamente transformado em uma simples repartição burocrática.

Calabre (ANAIIS..., 2008) cita que em 1938 também havia sido prevista a necessidade da criação do Conselho Federal de Cultura, ação pioneira oficializada através do Decreto-lei nº 526 de 01 de julho do mesmo ano. Jânio Quadros em 1961 cria o Conselho Federal de Cultura, composto por comissões das áreas artísticas e de alguns órgãos do governo, com o objetivo da criação de um órgão responsável pela elaboração de planos nacionais de cultura. Em 1962, o conselho retorna para a subordinação do MEC, mantendo suas atribuições (CALABRE, 2007). Em 24 de novembro de 1966 foi novamente recriado o Conselho Federal de Cultura através do Decreto-lei nº 74 composto por 24 membros da sociedade. Lia Calabre, que estudou profundamente os conselhos de cultura no Brasil, nos mostra por quem era composto naquele momento e como atuava:

Internamente, o CFC era dividido em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, possuindo também uma comissão de legislação e normas que funcionava como uma quinta câmara. Em fevereiro de 1967, ao tomar posse, o Conselho Federal de Cultura era composto por Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco. Todos intelectuais de reconhecida importância e projeção nacional. O presidente e o vice-presidente do órgão eram eleitos pelos Conselheiros com mandatos de dois anos, podendo ser reconduzidos por um período igual. O Conselho Federal de Cultura contava ainda com um secretário-geral fixo. As câmaras recebiam solicitações das mais diversas. Predominavam os pedidos de auxílio financeiro para atividades como: pesquisa, aquisição de equipamentos, de acervos, de passagens, de imóveis; realização de congressos, espetáculos, festivais, homenagens e muitos outros. As solicitações eram transformadas em processos, distribuídos pelas respectivas áreas. Nas câmaras um conselheiro analisava o processo e emitia um parecer, que era relatado e votado em reunião plenária (CALABRE, 2008, p. 2).

Um acontecimento relevante que criaria condições futuras para a criação da FUNARTE e conseqüentemente do INAP foi à criação do DAC (Departamento de Assuntos Culturais) criado em 27 de julho de 1970, gradativamente o DAC foi assumindo papéis antes

executados pelo CFC (Conselho Federal de Cultura) (CALABRE, 2008, p. 6). Em 1973 o ministro da Educação Jarbas Passarinho solicitou ao conselho que elaborasse diretrizes para uma Política Nacional de Cultura. Em Março daquele ano o conselho entregou o documento intitulado, *Diretrizes Para Uma Política Nacional de Cultura, ao Ministro*.

Foi também durante a gestão do ministro Jarbas Passarinho em 08 de agosto de 1973 que foi apresentado à sociedade o PAC (Plano de Ação Cultural), como sendo um projeto de financiamento de eventos culturais. O PAC não contou com a interferência do Conselho Federal de Cultura, abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais e previa a capacitação de pessoal (CALABRE, 2008, p. 7). Segundo os estudiosos, o PAC contava com muitos recursos se comparado a outras estruturas já existentes na área cultural, tais recursos eram oriundos do FNDE (Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação).

O PAC vinculado ao DAC (Departamento de Assuntos Culturais) foi à mãe da FUNARTE, isto é apontado não só pela Dra. Lia Calabre mas, também, pela Dra. Isaura Botelho (2000, p. 61-63):

A partir de 1974, na gestão do presidente Ernesto Geisel e do ministro Ney Braga³ a área da cultura sofre uma série de reformulações. Em agosto de 1974, o ministro Ney Braga, proferiu palestra na Escola Superior de Guerra, sobre a política educacional e cultural do Brasil. Ao tratar da cultura, ele apresentou um projeto de reformulação do Plano de Ação Cultural, executado no ano anterior, afirmando que a política cultural do Ministério estaria centrada em diretrizes bem estruturadas que giravam em torno de três atitudes fundamentais: a) difusão das manifestações do âmbito da cultura; b) incentivo à criatividade artística brasileira; e, c) preservação e defesa dos bens culturais. Na gestão do Ministro Ney Braga, foram criados novos órgãos, entre eles o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e ocorreu ainda a reformulação da Embrafilme, que havia sido criada em 1969 (CALABRE, 2008, p. 7).

Basicamente essas são as principais instituições culturais da esfera federal, voltadas para as artes visuais que atingiram a atuação da FUNARTE e do INAP, gerando principalmente conceitos abrangentes que formaram uma malha tradicional que viria a ser modificada e atualizada pelas diversas gestões do INAP e do atual CEAV. São essas duas instituições que executam as modificações necessárias significativas nos dispositivos a partir dos anos 70, quebrando formas tradicionais e voltando suas estruturas essencialmente para o acolhimento da arte contemporânea, com suas novas necessidades.

³ Ministro da Educação Ney Aminthas de Barros Braga, durante o Governo de Ernesto Geisel.

5 DAS ARTES PLÁSTICAS DO INAP ÀS ARTES VISUAIS DO CEAV – A INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM NOVO MODELO DE GESTÃO CULTURAL

Pouco foi debatido sobre a mudança da utilização dos termos *artes plásticas* e *artes visuais* pelos profissionais e mídias da área. Esta mudança não ocorre apenas por conveniência do uso da língua. Ela ocorre dentro das estruturas do Estado brasileiro e do mercado de arte e tem um objetivo claro de alteração da atuação no campo das artes visuais. No sentido de ampliação ou absorção de novas práticas dentro das artes plásticas, hoje visuais. Como estas práticas não se enquadram muito bem dentro da questão plástica de transformação da matéria ou do suporte artístico tornou-se necessária a utilização do termo artes visuais que é sem dúvida mais abrangente ainda que falho perante muitas práticas da arte brasileira contemporânea que são poli-sensoriais ou pansensoriais. A fotografia, a performance, o *site specific*, as instalações, os objetos, intervenções urbanas e etc. Todas estas modalidades das artes visuais foram gradativamente ganhando espaço dentro da abrangência das políticas públicas no Brasil. Aqui daremos ênfase ao pioneirismo da FUNARTE que proporcionou liberdade aos seus agentes para que efetuassem esta transformação.

Quando foi criada em 16 de dezembro de 1975, a FUNARTE além de suas estruturas para outras áreas das artes já contava em sua estrutura voltada para as artes plásticas com o Museu Nacional de Belas Artes e o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) (FUNARTE, 1979, p. 1). Este é o período do Sr. Onofre de Arruda Penteado que logo foi substituído pelo Sr. Alcídio Mafrá de Souza na diretoria do INAP. A FUNARTE possuía três galerias de arte, a Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, a Galeria Macunaíma e a Sérgio Milliet¹, onde ocorreram mostras variadas dentro de uma exclusiva entra de meios tradicionais de cavalete e raríssimas esculturas expostas. Escassos exemplos de objetos, xerografias e nenhuma arte visual performática foi encontrada nos registros que levantamos e sabemos que durante os anos 70 muitos artistas visuais já praticavam estas modalidades. Isto já havia aportado por aqui e estava disseminado, principalmente entre os artistas mais jovens. O concretismo e neoconcretismo também haviam lançado as bases para a utilização intensa de objetos que fugiam totalmente da tradicional escultura e pintura. A pouca presença ou total

¹Nota do autor. Todas estas galerias já não existem mais, seus espaços foram desfeitos após reformas no prédio do Museu Nacional de Belas Artes, realizadas depois do fim da FUNARTE durante o Governo Collor, confirmando a descontinuidade das políticas brasileiras e o desprezo pela história e tradição do país.

ausência nos espaços da FUNARTE nestes primórdios da instituição denotam seus critérios de seleção. Este panorama também é observado nos registros da instituição em 1976 e 1977 e só em 1979 vemos uma exceção, a exposição *Escultura e Objeto* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (FUNARTE, 1979, p. 7). Além da intensa produção de trabalhos bidimensionais percebida no período, o baixo custo produção e de exposição de obras bidimensionais contribuía para este número expressivo.

Nesse ínterim, ocorre o primeiro Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado no Palácio da Cultura do Rio de Janeiro de 24 de novembro a 20 de dezembro de 1978 com uma participação exclusiva de meios tradicionais (FUNARTE, 1979, p. 9).

Em 1979 durante o Governo do General João Baptista Figueiredo, período do ministro da Educação Rubem Carlos Ludwig foi contratado o intelectual e designer Aloísio Magalhães como Secretário de Assuntos Culturais. Aloísio trouxe contribuições significativas na modernização da imagem da FUNARTE. Contratando profissionais de alto nível que trabalharam, por exemplo, nos projetos editoriais da instituição, respeitando as questões do design gráfico avançado e buscando excelência em suas ações. Neste período ocorre uma importante mudança que define uma atuação mais seletiva do INAP em suas galerias. Como vimos partir de 1979 a galeria Macunaíma destinou-se exclusivamente à revelação de artistas novos, a galeria Sérgio Milliet abrigava apenas mostras de maior porte, de artistas já consagrados. Tanto os artistas novos como parte dos já consagrados almejavam uma maior entrada de novos meios nos espaços da FUNARTE, suas representações, principalmente a ABAPP demonstravam isto. Em comparação com 1977 e 1978, além de uma melhor organização das exposições em galerias bem definidas pelo INAP, ocorreu também uma maior entrada de esculturas, fotografias e muitos artistas expondo Propostas. Como constatamos em Andriani, Katie Van Scherpenbergrelata que, neste período, a ABAPP “já fazia pressões sobre a limitação de linguagens do que vinha ocupando os espaços da FUNARTE, e cobrava maior participação dos novos meios (medias) de produção além da proibição da entrada de gravuras industriais, jóias, batiks e tapeçarias” (2010, p. 33).

Em 1979 foi criado o Espaço ABC (Projeto Arte Brasileira Contemporânea), implantado em 1980. O programa do Projeto ABC foi desenvolvido em convênio com a Fundação Rio, no Parque da Catacumba, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Este pode ser considerado um grande divisor na atuação da FUNARTE pode considerá-lo precursor de diversas práticas de uso espacial com obras artísticas que agora se popularizaram pela mídia

em Inhotim², por exemplo. O Espaço ABC foi um pioneiro na integração das obras com a natureza, entre outras questões como já muito bem citado em entrevista pelo seu idealizador Paulo Sérgio Duarte ao historiador e crítico de artes Ivair Reinaldim (2010, p. 128-139). É perceptível mesmo sem uma pesquisa específica que há muitas similaridades entre ambos. E paralelamente, não podemos esquecer a Coleção ABC (Coleção Arte Brasileira Contemporânea) pioneira nesta questão e apresentava muita qualidade gráfica conforme preconizava Aloísio Magalhães além de textos de críticos renomados. Esta coleção foi lançada no final de 1978, e durou toda a gestão de Paulo Sérgio Duarte³, como diretor do INAP até 1983, prosseguindo com alguns lançamentos até 1985.⁴

Depois de duas entrevistas concretizadas e análises de todos os documentos, acreditamos que Paulo Sérgio Duarte foi o principal responsável pela abertura da FUNARTE à arte brasileira contemporânea pioneiristicamente, revelando práticas artísticas que antes não recebiam apoio estatal da esfera federal.

A nova postura da instituição proporcionada por profissionais como Paulo Sérgio, pode ser observada com intensidade já durante o 4º Salão Nacional de Artes Plásticas. Entre as obras selecionadas, vimos performances, *video-tapes*, filmes e audiovisuais. Na Galeria Macunaíma em 1981, dedicada aos artistas novos, José Gerardo do Rio de Janeiro que expôs um ambiente, aquilo que hoje chamamos de *instalação* ou *espaço imersivo*.

A saída em 29 de abril de 1983 de Paulo Sérgio Duarte da diretoria do INAP somada ao falecimento precoce do secretário da cultura Aloísio Magalhães como já vimos, foi um duro golpe na modernização da FUNARTE e na ampliação dos programas para a arte contemporânea brasileira.⁵ Dois profissionais de expressiva competência que fizeram muito no curto espaço de tempo que prestaram serviços para a instituição.

A instituição segue década adentro após a criação do Espaço ABC abarcando as novas propostas e também as formas tradicionais. É necessário evidenciarmos também que em 1987, sob a diretoria de Iole de Freitas há uma concentração nas questões da arte contemporânea e nos novos meios (medias) nas ações do INAP principalmente pela realização do Concurso Ivan Serpa ou Bolsa Ivan Serpa, que tinha como objetivo, subsidiar a produção de artistas plásticos a partir do desenvolvimento de seu trabalho. Foram selecionados sete artistas, Carlos Fajardo (SP), Hilton Berredo (RJ), Jorge Duarte (RJ), Marco

² Centro de Arte Contemporânea Inhotim.

³ ENTREVISTA com Paulo Sérgio Duarte, 2007. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-NumeroOito/oitoentrevistapsd>>. Acesso em: 09 Fev. 2007.

⁴ Além do que já mencionamos sobre este pioneiro espaço para as artes visuais, o leitor dispõe de um excelente dossiê extremamente detalhado sobre o Espaço ABC e seus projetos adjacentes. Cf. REINALDIM, I., 2010.

⁵ Cf. nota 17, Cap. 1.

Giannotti (SP), Marcia Magno (BA), Fernando Limberger (RS) e Karen Lambrecht (RS) (FUNARTE, 1989?, p. 24) Essas ações configuram a passagem de Iole de Freitas como uma das principais protagonistas da entrada das questões contemporâneas no antigo INAP. Mesmo após a saída da Iole em 13 de setembro de 1989, o INAP manteve a Bolsa Ivan Serpa (Concurso Ivan Serpa). A gestão de Iole de Freitas historicamente é, portanto, o máximo de expansão da arte contemporânea brasileira nos espaços da geridos pelo antigo INAP, decorrente da intensificação de processos iniciados por Paulo Sérgio Duarte, quando diretor do INAP.

Mesmo com a extinção da primeira FUNARTE em 17 de março de 1990, o processo de migração do conceito restrito das artes plásticas para o conceito de artes visuais já havia se estabelecido. Só faltava agora a oficialização e que viria através da futura sigla CEAV, instituição responsável pelas artes visuais da segunda FUNARTE que intensificará e complementarará todos os processos de entrada da arte contemporânea brasileira que vimos nas duas décadas que seguiram.

6 O CEAV E A ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA - AÇÕES CULTURAIS PARA AS ARTES VISUAIS

É no período da segunda FUNARTE que se começa lentamente a retomada e a formulação das suas futuras ações para a arte brasileira contemporânea.

Aqui apresentamos resumidamente todas as ações específicas, desenvolvidas pelo CEAV desde a sua criação. Resumidamente porque seriam necessários inúmeros volumes para detalhar tudo o que levantamos. Além de mostrar a amplitude do foi levantado e analisado, esperamos contribuir para uma melhor visualização das diversas produções abarcadas pela instituição em todos estes anos.

É necessário ressaltar que na nossa principal fonte documental, o CEDOC (Centro de Documentação da FUNARTE), encontramos pouco material sobre a produção que passou pela FUNARTE durante os anos 90. De qualquer maneira acreditamos ter encontrado material suficiente para entendermos a produção abarcada pela instituição no período. Esse é considerado por todos os entrevistados e estudiosos o período mais difícil da instituição, de poucas verbas e reconstrução de tudo o que foi extinto pelo governo Collor, dentro de uma nova estrutura administrativa. Neste período é preciso destacar na área das artes visuais a criação da revista cultural Piracema e do Prêmio Nacional de Artes. Iniciativas do poeta Ferreira Gullar. A revista Piracema é muito elogiada até hoje pela sua excelente qualidade gráfica e pela amplitude das matérias que abarcavam assuntos diversos das artes.

No biênio de 1992/1993 o quadro diretor do IBAC era composto por: - Presidente: Ferreira Gullar; - Departamento de Ação Cultural: Cícero Sandroni; - Coordenação de Artes Visuais: Fernando Cocchiarale; - Artes Plásticas: Alberto Luiz Aguiéiras, Luiz Carlos Del Castilho, Mitzi Mota Maciel e Xico Chaves; - Núcleo de Apoio às Exposições: Ivan Pascarelli Ferreira (EXPOSIÇÕES..., 1992/93).

Parte da produção deste biênio coletada por nós vem da gestão anterior do presidente, o professor Mário Brockmann Machado e do diretor do Departamento de Ação Cultural (DAC), o senhor Roberto Daniel Martins Parreira. Não conseguimos distinguir porque o material levantado não permitiu tal detalhamento.

Ao final de 1992 com a posse de Ferreira Gullar a DAC é reformulada, dividindo-a entre a criação da Coordenação de Artes Visuais e a Coordenação de Música. As exposições

programadas ocorreram normalmente apesar de todos os problemas governamentais do período.¹

As ações deste biênio resumidamente foram:

- Em 1993 foi lançado o edital do Projeto Macunaíma para jovens artistas e se preparava o 13º São Nacional de Artes Plásticas. Na exposição Coletiva 1992 do Projeto Macunaíma nas Galerias IBAC expuseram: Adriana Didier – PE, Adriano Pedrosa – RJ, Alexandre Nobrea – PE, Dania Acosta – RS, Daniel Feingold – RJ, Edith Derdyk – SP, Flavio Emmanuel – PE, Gabriela Machado – RJ, Georgia Kyriakakis – SP, José L. Pelegrin – RS, Laura Miranda – PR, Leila Danziger – RJ, Marco Buti – SP, Marcos Ruck – SC, Maria L. Decourt – SP, Marina Saleme – SP, Olga Carrilho – RJ, Paulo Humberto de Almeida – SP, Renat Garcia – RS, Rosângela Rennó - RJ, Sandra Cinto – SP, Vânia Barbosa – MG (EXPOSIÇÕES..., 1992/93).

- Os expositores individuais de 1992 foram: Marina Saleme, Adriano Pedrosa, Rosângela Renó, Alexandre Dacosta, Cristina Pape, Giodana Holanda, Icléa Goldberg, Luiz Sérgio de Oliveira, Maria Moreira, Suzi Coralli, Milton Guran, André Costa, Marcos Chaves e Raul Mourão, Dulce Osinski, Fernando Bujato, José Antônio de Lima, Ricardo Carneiro, Rogério Ghomes, Pedro Lobo, Suzana Queiroga, Diana Domingues, Helio Melo e Décio Viera.

- A Exposição Brazilian Contemporary Art. Esta exposição coletiva ocorreu em três espaços, na Galeria Sérgio Milliet, na Galeria Rodrigo Mello de Franco e Andrade e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Os artistas expositores foram: Adir Sodré, Adriana Varejão, Amílcar de Castro, Angelo Venosa, Ana Maria Tavares, Anna Bella Geiger, Antonio H. Amaral, Ascânio MMM, Avatar Moraes, Beatriz Milhazes, Carlos Zílio, Carlos Vergara, Charles Watson, Chico Cunha, Cildo Meireles, Cristina Canale, Cristina Salgado, Daniel Senise, Edgard de Souza, Emmanuel Nassar, Ester Grinspum, Farnese de Andrade, Franz Weissmann, Frida Baranek, Guto Lacaz, Iole de Freitas, Ivens Machado, Jac Leirner, Jeanette Priolli, João Magalhães, Jorge Barrão, Jorge Guinle, Karin Lambrecht, Katie Van Scherpenberg, Leda Catunda, Lygia Pape, Luiz Paulo Baravelli, Luiz Zerbini, Manfredo Souzanetto, Marcos Benjamim, Nuno Ramos, Paulo Paes, Ricardo Basbaum, Ronaldo Macedo, Rosangela Rennó, Sérgio Romagnolo, Victor Arruda e Waltercio Caldas.

¹ Lembremos que em 29 de setembro de 1992, a Câmara vota pelo impeachment do Presidente, que renuncia antes de ser condenado. A presidência então é assumida pelo Vice-Presidente, Itamar Franco. Em 29 de dezembro de 1992 Fernando Collor renunciou à presidência da República algumas horas antes de ser condenado pelo Senado por crime de responsabilidade, perdendo seus direitos políticos pelo período de oito anos.

- Em 1992 ocorreu a exposição da editora Norma/Maltese – Livros Animados – Galeria Sergio Milliet. Neste período a FUNARTE disponibilizava espaço também para as artes gráficas, designers e outros profissionais de áreas afins. Confirmando isto, neste ano de 1992 ocorre também a Exposição RECICLO – Processos de reciclagem de materiais nas áreas de artes gráficas, artes plásticas, arte popular e fotografia. Os expositores foram: Ana Durã, Eco Marapendi, Eco Mercado, Frederico Gelli, Gauche Design, Grupo Terra, Nido Campolongo, Paulo Costa Ribeiro, Teca Leopoldo e Silva, Vera Queirós, Bené Fonteles, José Patrício, Manfredo, Mário Azevedo, Nícia Mafra, Otávio Roth, Bispo, Casa da Flor, Artistas Anônimos, Cláudio Feijó, Joyce Saturnino, Maria Amélia Palhares, Martha Viana e Regina Avarez.

- No campo da fotografia, encontramos também as exposições, Ladrões de Alma, fotografias de: Almir Israel, Cristina Bastos, Marcelo Feijó, Maria Helena Andrade, Rinaldo Morelli, Rosana Vasconcellos, Rubens Rebouças, Susana Dobal e Usha Pontes, a Exposição de Fotografia Contrastes e Confrontos: Almir Israel, André Dusek, Carlos Terrana, Duda Bentes, Joaquim Paiva, Luiz Humberto, Maria Helena Krause, Orlando Brito, Paula Simas e Sergio Seiffert e a Exposição de Fotografia A Face Negra na Sociedade Brasileira: Carlos Landucci, Duda Bentes, Iatã Cannabrava, Jean Guimarães, Luiz Braga, Ricardo Mitrani, Rosary Esteves, Ruy Varela, exposição que registra o III Concurso Marc Ferrez de Fotografia. Durante a década de 90 os espaços do IBAC foram predominantemente ocupados por mostras fotográficas. Um exemplo disto foi a International Creative Exhibition – Panorama da Fotografia Mundial, uma exposição do IBAC em conjunto com o Rotovision Switzerland que ocorreu nas Galerias Rodrigo Mello de Franco e Andrade e Sérgio Milliet.

- O XII Salão Nacional de Artes Plásticas e Prêmio Brasília de Artes Plásticas ocorreu nas Galerias do IBAC de 18 de fevereiro até 13 de março na rua Araújo Porto Alegre 80 – Centro do Rio de Janeiro.

- Os expositores individuais de 1993, que foram: Renato Garcia, Edith Derdyk, José Luiz Pellegrin, Olga Carrilho, Leila Danziger, Flávio Emanuel, Adriana Didier, Maria Leonor Décourt, Daniel Feingold, Marcos Rück, Marco Buti, Sandra Regina Cinto, Geórgia Kyriakakis, Paulo Humberto Ludovico de Almeida, Laura Miranda, Vania Barbosa, Alexandre Nóbrega, Gabriela Machado e Daniel Albernaz Acosta.

No biênio de 1993/1994, conforme constatamos nas publicações da FUNARTE, (EXPOSIÇÕES..., 1993/1994) ainda durante o período Itamar Franco, Tínhamos o seguinte quadro diretor: ministro da Cultura – Luiz Roberto do Nascimento e Silva, presidente do IBAC – Ferreira Gullar, diretor do Departamento de Ação Cultural (DAC) – Cícero Sandroni,

coordenador de Artes Visuais – Fernando Cocchiarale e nas Artes Plásticas (Alberto Luiz Aguiaras, Leila Cristina Teles, Luiz Carlos Del Castillo e Mitzi Mota Maciel). As ações deste biênio resumidamente foram:

- O 13º Salão Nacional de Artes Plásticas com júri formado por Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, João Carlos Goldberg, Marcus de Lontra Costa e com os artistas participantes: David Cury, Enrica Bernardelli, Fábio Noronha, Feres Lourenço Khoury, Fernando Augusto, Frederico Dalton, José Bento, José Damasceno, Loris Machado, Marco Paulo Rolla, Mônica Sartori, Nelson Screnci, Niura Bellavinha, Pedro Wrede, Rinaldo, Rosana Palazyan, Rosângela Rennó e Vera Martins.

- Os expositores individuais foram: Zé De Boni, Rosane Catanhede, Paula Trope, Lucia Fetal, Edilson Viriato, Regina de Paula, Cassio Vasconcellos, Márcio Pannunzio, José Luiz Pelegrin, Bia Medeiros, Erli Fantini, Maximino Casasanta, Kátia Gorini, Evgen Bavcar, Luiz Mauro e Lydia Semere.

- Curso do professor Mário Carramillo de Produção Gráfica que finalizou com a exposição: Processos de Impressão: da litografia ao “*offset*”.

- Mostra Anima Mundi (Mostra Internacional de Animação) de 1993. É interessante que esta mostra tenha recebido o apoio das Artes Visuais da FUNARTE, isto é uma quebra visível das formas tradicionais aceitas até então pela instituição. A animação muitas vezes está mais relacionada com as artes visuais do que com a grande arte coletiva do cinema e foi, portanto, muito pertinente o apoio do IBAC.

- Artistas expositores da COLETIVA do Projeto Macunaíma foram: Ana Rondon, Analu Cunha, Cláudia França, Courtney Smith, Edilson Viriato, Edney Antunes, Elder Rocha Filho, Eliane Duarte, Erli Fantini, Fernando Augusto, Francisco Magalhães, Frederico Moraes, Gelson Radaelli, Juliano Guilherme, Kátia Gorin, Laércio Redondo, Lúcia Semerene, Lúcia Fetal, Luís Andrade, Luíz Mauro, Marcelo Caldas, Márcio Pannunzio, Beatriz Medeiros, Maximino Casasanta Latorre, Meire Sarmanho, Octaviano Moniz Barreto, Patrícia Franca, Paula Trope, Regina de Paula, Ricardo Cristofaro, Ricardo Ventura, Rosane Catanhede, Ruma, Sebastião Miguel, Thelma Vaitses, Thiago Sczmezsányi e Walter Guerra.

- Exposição coletiva de fotografia – Ver o Círio Passar com participação de Ana Catarina, Alberto Bittar, Arthur Maroja, Claudia Leão, Dirceu Maués, Ednaldo Silva, Eduardo Kaliff, Elza Lima, Flavya Mutran, Geraldo Ramos, Guy de Veloso, Leila Jinkings, Lurdinha Rodrigues, Marcos Nascimento, Marcus Reis, Maria Christina, Migue Chikaoka, Mira Jatene, Octavio Cardoso, Orlando Maneschy, Oswaldo Forte, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Paulo

Amorim, Paulo Santos, Ricardo Lima, Roger Paes e Sylvio Amorim. Este biênio manteve um número expressivo de exposições de fotografia no período.

No biênio de 1994/1995(EXPOSIÇÕES..., 1994/1995) o quadro diretor muda completamente, este é o período de transição entre a gestão de Ferreira Gullar e Márcio Souza na presidência da FUNARTE, decorrente da substituição feita pelo Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso. O ministro da Cultura agora é Francisco Weffort e o Departamento de Ação Cultural é dirigido por Gilberto Vilar e na Coordenação de Artes Visuais temos Fernando Cocchiarale. As ações deste biênio resumidamente foram:

- Os expositores individuais deste biênio foram: Juliana Serri, Marcelo Orsi, Márcia Thompson, Nydia Negromonte, Cezar Bartholomeu, Tuca Stangarlin, Rosana Palazyan, Frederico Pinto, Chang Chi Chai, Eliane Duarte, Domingos Tótora, Luiz Cesar Monken, Fábio Noronha e Maria Helena Bernardes.

- 14º Salão Nacional de Artes Plásticas e Sala Especial Franz Weissmann.

- Luiz Sá: Cartuns Cinematográficos – Comemorativa do 55º Aniversário das caricaturas exibidas no O Globo Esportivo na Tela e nos cinejornais da Atlântida Cinematográfica.

- Projeto Macunaíma - Coletiva 1994.

- Exposição de fotografia - Vestígios: André Graupner Lenz, Stella Cramer, Eduardo Mello, Patrick Valerio Cosulich, Monica de Oliveira Caldiron, Alceste Tarabini Castellani, Celia Mello.

- Exposição de fotografias de Leopoldo Plentz e Maurício Simonetti.

- Exposição coletiva “Flagrantes e Ensaios”, com participação de: Rogério Valtan Almeida, Stella Cramer, Fábio Fantazzini, Roosevelt Campos Nina, Paula Sampaio, Marta Roncandio, Cristiana Miranda, Nelson Toledo, Ieda Marques.

- Sertão – Fotografias de Patrick Bongner.

- Paisagens Silenciosas – Fotografias de: Eurico Sales, Oswaldo Hernandez, Martinho Cares, Juarez Cavalcanti, Ricardo Siqueira, Fernanda Magalhães, Pedro Sutter, Carlos A. S. Lopes, Aguinaldo Tinoco de Paula, Bia Moraes.

- VELUCIDADE Fotografias de Giovana Assis e MEDIUM Fotografias de Carlos Fadon Vicente.

- ESCULTURAS DE LUZ – Fotografias de Márcio Hudson.

- JOGOS & SIMULACROS – Fotografias de César Bartholomeu, Denise Cathilina, Rogério Ghomes, Vicente de Mello, Walter Porto.

- Exposição de fotografias – Quem somos nós? – Celso Oliveira e Tiago Santana;

- Exposição Comemorativa de 15 Anos de Fotografia na FUNARTE – HOMMAGE À TROIS (Zeca Araújo, Pedro Vasquez, Walter Firmo). Homenagem a fotógrafos e ex-diretores do Instituto Nacional de Fotografia – Curadoria de Angela Magalhães.

O Presidente da FUNARTE, o escritor Márcio Souza, foi nomeado em 23 de janeiro de 1995 e tomou posse no dia 27 do mesmo mês, tendo confirmou todos os antigos diretores, com a exceção do diretor do Departamento de Ação Cultural, Cícero Sandroni, que dispôs o cargo. Gilberto Vilar de Carvalho foi nomeado em seu lugar (FUNARTE, 1999, p.11).

Naquele período Coordenação de Artes Visuais da FUNARTE englobava três setores distintos, cada um com estrutura diversa: Artes plásticas, Fotografia e Cursos e Edições.

Segundo o relatório, o ano de 1995 começou exigindo uma tarefa importante: a solução de problemas surgidos com as galerias de exposições situadas no Museu Nacional de Belas Artes (Rua Araújo Porto Alegre), administradas pela FUNARTE. Foi executada uma geral reforma no espaço físico das galerias, agregando mais uma sala de exposições. A reinauguração das galerias, renovadas, ocorreu no dia 12 de dezembro daquele ano. Sobre as galerias situadas no prédio-sede da FUNARTE, no Palácio Capanema, as obras de sua reforma foram excessivamente lentas, pois vinham sendo administradas pelo Iphan, que alegou problemas orçamentários, atrasando a entrega.

Dentre as ações do triênio 1995-1998, devemos destacar a continuidade do Projeto Macunaíma. Responsável pelo mapeamento da produção contemporânea dos artistas emergentes no campo das artes plásticas. O projeto contava com uma exposição coletiva das obras selecionadas e, em seguida eram organizadas 10 exposições individuais, ao longo do ano, nas diversas galerias da FUNARTE.

A seleção ocorria através de dossiês enviados pelos concorrentes. Aberto aos novos artistas de todo o território nacional. Em 1995 a coletiva expôs trabalhos de 12 artistas: Albano Afonso, Beatriz Perotti, Cláudio Cretti, Danillo Gimenes Villa, Fernanda Junqueira, Fúlvia Molina, Glauco Frizzera, Jacqueline Adam, Ricardo Bezerra, Sônia Guggisberg, Vânia Mignone e Zina Ferraz. Em 1996 inscreveram-se no projeto 419 artistas de todas as regiões do país. A Comissão Julgadora selecionou 19 artistas para a coletiva, que teve lugar de 23 de julho a 23 de agosto: Birger Lipinski (PR), Armando Sampaio Sobral (SP), Jarbas Lopes Jr. (RJ), Gelson Radaelli (RS), Fábio Carvalho (RJ), André Lenz (SP), Valter Goldjarb (RJ), Carlos Eduardo Borges (RJ), Marta Strambi (SP), Maria del Pilar Salum (SP), Leila Reinert

(SP), Suely Farhi (RJ), Gisela Waetge (RS), Laura Miranda (PR), Adriana Varela (RJ), Elias Muradi (SP), Teresa Viana (SP), Fernando Lindote (SC), e Mata Martins (SC).

Destes, 6 artistas plásticos foram cotados para as exposições individuais: Fernando Lindote, na Galeria Espaço Alternativo e Marta Martins na Galeria Macunaíma, de 3 de setembro a 4 de outubro de 1996, com curadoria de Luiza Interlenghi. Teresa Viana, na Galeria Espaço Alternativo (curadoria de Tadeu Chiarelli) e Adriana Varela, na Galeria Macunaíma (curadoria de Ricardo Basbaum), de 31 de outubro a 10 de novembro. Elias Muracli, na Galeria Espaço Alternativo (curadoria de Tadeu Chiarelli) e Laura Miranda (curadoria de Ricardo Basbaum), de 5 de dezembro a 10 de janeiro de 1997. A Comissão Julgadora, que agiu também como curadora, foi composta por Ricardo Basbaum (RJ), Tadeu Chiarelli (SP) e Luiza Interlenghi (FUNARTE/Río)(FUNARTE, 1999, p. 39).

Devemos recordar também os Eventos Especiais. O objetivo deste projeto era estabelecer um diálogo entre jovens artistas e artistas já consagrados, promovendo a discussão e reflexão sobre tendências e temas específicos da arte brasileira e principalmente impulsionando a carreira dos jovens artistas. Foi retomado em 1996, apresentando 4 exposições, duas delas coletivas e duas individuais, nas Galerias Sérgio Milliet e Lygia Clark:

- De 28 de maio a 12 de junho, tivemos a exposição Mensa/Mensae, com obras de Artur Barrio, Ivens Machado, José Damasceno, Marcos Chaves, Nelson Felix, Tunga e Waltércio Caldas, com curadoria de Ligia Canongia.

- De 31 de outubro a 27 de novembro, sob o título de Três Dimensões, expuseram Ascânio MMM, Eduardo Frota e Walter Guerra.

- De 3 de setembro a 24 de outubro, Luiz Trimano apresentou Radial X, ilustrações sobre poemas de Leonardo Fróes, com apoio cultural da Livraria Leonardo da Vinci, Grafex e Paço Imperial.

- De 3 de dezembro a 9 de janeiro de 1997, foi à vez de Karin Lambrecht com exposição de desenhos e pinturas.

De 5 de dezembro de 1995 a 18 de janeiro de 1996 ocorre o XV Salão Nacional de Artes Plásticas/1995 (FUNARTE, 1999, p.40).

Segundo o relatório analisado o salão tinha o objetivo de divulgar as principais tendências da produção brasileira nesse campo, premiar os melhores trabalhos apresentados, difundir a pluralidade das manifestações plásticas de todo o país e, ao mesmo tempo, permitir à crítica, ao público e ao mercado o acesso a essas produções.

Como as galerias do Palácio Capanema ainda estavam em reforma na época, o XV Snap (Salão Nacional de Artes Plásticas) teve lugar na Galeria Século XXI do Museu

Nacional de Belas Artes. Teve 734 artistas inscritos, dos quais foram selecionados 36, por um júri formado por: Lígia Canongia, Ivens Machado, do Rio de Janeiro, Agnaldo Farias, Karin Lambrecht, e Fernando Cocchiarale, crítico de arte e coordenador de artes visuais da FUNARTE, representando o presidente da instituição.

Vejamos os 36 artistas selecionados para o salão, por categoria:

- Desenho: Augusto Sampaio (SP), Christiana de Moraes (SP), Cláudia Dantas (SP), Cristiana Rogozinski (SP), Eduardo Climachauska (SP), Enrica Bemadelli (RJ), Fernando Burjato (PR), Germana Monte-Mor (SP), Marcelo Solá (GO), Maria Tereza Louro (SP), e Roberto Bethônico (MG).

- Pintura: Albano Afonso (SP); Augusto Herkenhoff (RJ), Janio Mendes (RJ), Leila Punaloni (PR), Marcos Vinícius Pereira (SP), Mário Röhnelt (RS), Orlando da Rosa Faria (RJ) e Regina Johas (SP).

- Objeto: Carlos Bevilacqua (RJ), Daisy Gierônimo (SP), Elaine Tedesco (RS), Mareia Thompson (RJ), Mônica Rubinho (SP), Raquel Garbelotti (SP) e Vera Martins (SP).

- Escultura: Annarrê Smith (SP) e Eloise Frota (MG).

- Instalação: Luiz César Monken (RJ) e Giancarlo Machado de Lorenci (SP).

- Proposta: Luiz Preza (RJ) e Maria Stela Barbieri (SP).

- Vídeo: Caria Rocha (DF) e Frederyck Sidou (DF).

- Vídeo-Instalação: Adriana Varela (RJ).

- Fotografia: Eustáquio Neves (MG).

O Prêmio Nacional de Artes Plásticas (PNAP) foi outorgado a:

- Augusto Hekenhoff (pintura), RJ. Prêmio Viagem ao exterior.

- Christiana de Moraes (desenho), SP. Prêmio Viagem pelo País.

- Márcia Thompson (pintura), RJ. Prêmio Unesco.

Foram também concedidos 10 prêmios de aquisição aos artistas: Eduardo Climachauska, Marcelo Solá, Roberto Bethônico, Mário Röhnelt, Regina Johas, Carlos Bevilacqua, Elaine Tedesco, Raquel Garbelotti, Adriana Varela e Enrica Bemadelli.

Como era de costume destes salões terem uma Sala Especial para exposição de obras do artista premiado no ano anterior. Em 1995 a Sala Especial foi dedicada a Fayga Ostrower que recebera o Prêmio Nacional de Arte de 1994.

Desencadeando um processo de reavaliação ainda não concluído, em 1996 a FUNARTE resolveu não fazer o Salão Nacional de Artes Plásticas (FUNARTE, 1999, p. 41).

Segundo o texto do relatório, a forma do Salão Nacional atende a uma regulamentação de 1977. E depois de vinte anos, a Coordenação de Artes Visuais da

FUNARTE preferiu propor uma reavaliação da estrutura de funcionamento do Salão Nacional de Artes Plásticas, convocando um fórum de especialistas, para discutir o evento e coletar subsídios para a sua reformulação, de acordo com as exigências da época.

Vejamos o texto integralmente:

É certo que o Snap tem sido um evento exemplar no que tange à exibição da produção dos artistas brasileiros; e sua estrutura de funcionamento, ninguém nega, tornou-se modelo para grande parte das instituições culturais tanto estaduais como municipais. Paradoxalmente, entretanto, é nessa qualidade que reside a sua fraqueza atual: a maior parte dos salões anuais realizados pelo país a fora, e não são poucos, tem caráter nacional e reproduzem o Snap, com sutis diferenças. Se isto nos honra, ao mesmo tempo vem reforçar a necessidade de mudar, pois tira do Snap o seu caráter de pioneirismo e de inovador. Por outro lado, a escassa disponibilidade de recursos federais tem repercutido de modo avassalador na organização do Snap, o que nos obriga a intervir, também, na relação custo/benefício da sua versão atual e a procurar novos caminhos. Não deixa de ser preocupante, para nós, apesar de lisonjeiro, constatar que, freqüentemente, os similares municipais e estaduais dispõem de recursos mais generosos do que o próprio Snap, que lhes serviu de modelo. Em sùmula, concluiu-se que os objetivos principais do Snap - a formação de um panorama amplo da produção artística do país; a aproximação do grande público com os valores emergentes nas artes plásticas, para além do circuito das galerias comerciais; o resgate de nossa história através das Salas Especiais, assim como o estímulo à criação por meio de prêmios - se encontram ameaçados ou pelo menos enfraquecidos. Optou-se, portanto, pela realização de um Encontro de Especialistas, na sede da FUNARTE para uma discussão ampla do Snap, como tantas vezes já foi feito ao longo da história desse evento. (FUNARTE, 1999, p. 42)

Os 27 especialistas foram: Marcus Lontra, Ferreira Gullar, Everado Miranda, Carlos Zílio, Lygia Pape, Lau-ro Cavalcanti, do Rio de Janeiro; Andréa Paes, Iole de Freitas, Jurema Fernandes, Leila Teles, Luís Carlos Del Castillo, Ivan Pascarelli e Fernando Cocchiarele, da Funarte; Paulo Herckenhoff, Agnaldo Aricê Farias, Sônia Salstein, Tadeu Chiarelli e Roberto Bicceli, de São Paulo; Amilcar de Castro, de Minas; Nilza Procopiak do Paraná; Adélia Xavier de Oliveira, da Bahia; Helena Pedra, de Pernambuco; Aline Figueiredo do Mato Grosso do Sul; Evandro Salles e Adelina Nava de Brasília; Roberta Maiorana, do Pará; e Icléa Catani, do Rio Grande do Sul.

Nos dias 25 e 26 de dezembro do mesmo ano de 1996, foi realizado, no auditório Deolindo Couto, no edifício sede da FUNARTE, o encontro dos especialistas, sob a denominação de Encontro Consultivo. Dos membros convidados, alguns não puderam comparecer e outros foram convocados em seu lugar (FUNARTE, 1999, p. 42). Compareceram, pela ordem alfabética: Adélia Xavier de Oliveira (BH), Adelina Nava Rodrigues (DF), Agnaldo Aricêd Faria (SP), Anna Bella Geirger (RJ), Cláudio de La Rocque (PA), Diógenes Chaves (PB), Domingos Tadeu Chiarelli (SP), Evan-dro Vilela T. de Salles (DF), Everardo Cordeiro de Miranda (RJ), Gilda Helena Pedra (PE), Icléia B. Cattani (RS),

Jair J. Catanhede (AM), Lauro de Paiva Cavalcanti (RJ), Lygia Pape (RJ), Marcus Lontra (RJ), Maria Auxiliadora Guimarães (CE), Nilza K. Procopiak (PR), Paulo Afonso Schmidt (MG), PX da Silveira (SP), Roberto Bicceli (SP), Sônia Sazstein Goldberg (SP), Walter Sebastião Barbosa Pinto (MG). Ainda segundo o relatório, desse encontro resultou um documento a ser enviado ao Sr. Ministro da Cultura, aprovado por unanimidade, reconhecendo a necessidade de uma reformulação do Salão Nacional. Entretanto, como o Salão é regido por Lei Federal, teve-se de esperar uma solução vinda do Legislativo, em Brasília. Esteve presente, também, a convite, o Deputado Federal Álvaro Valle, que aprovou totalmente a ideia e prometeu todo o seu apoio ao projeto.

Havia também o Projeto Novos Talentos, proposto pela Secretaria Executiva do Ministério da Cultura, no início de 1995, com o objetivo de promover a produção de artistas que, embora ainda não consagrados, vinham tendo presença destacada no circuito de arte do país. Tratava-se da exposição da obra de um artista que tenha esse perfil, no Gabinete do Presidente da República, no Palácio do Planalto, por período que vai de um a dois meses. Após esse período, a obra era substituída pela de outro artista selecionado. Através de uma comissão composta de críticos de arte e nomeada pelo Ministério da Cultura, reunida no Rio de Janeiro, na sede da FUNARTE, no dia 9 de junho de 1995, foi incumbida de selecionar 22 artistas para fazerem parte do Projeto. Os membros da comissão foram: Aracy Amaral, Fernando Cocchiarale (Coordenador de Artes Visuais da Funarte), Frederico Moraes, Ronaldo Brito e Sonia Salzstein-Goldberg. Os artistas selecionados foram: Beatriz Milhazes – RJ, Daniel Senise – RJ, Leda Catunda- SP, Fábio Miguez – SP, Marco Giannotti – SP, Sérgio Sister – SP, Niura Bellavinha – MG, José Bechara – RJ (FUNARTE, 1999, p. 43).

Os cursos e palestras no ano de 1996 foram:

- De Marylin a Madonna. Uma visão da arte norte americana. Palestra da professora Amélia Arenas, crítica de arte, professora da Columbia University. Atividade realizada em parceria com o Museu da República. Local: Sala Funarte Sidney Miller. Público estimado: 150 pessoas.

- Entre a arte e o público - uma experiência na aproximação do público com a obra de arte. Workshop com Amélia Arenas. Local: Museu da República (RJ). Público: 60 pessoas.

- Adequação de espaços arquitetônicos para exposições. Curso com carga horária de 16 horas a cargo de Sônia Salcedo, técnica de montagem de exposições da Coordenadoria de Arte Visuais da FUNARTE. Objetivo: levar os alunos ao encontro de soluções viáveis e efetivas para a transformação de espaços já existentes em galerias adequadas à arte

contemporânea. Local: Universidade Federal de Goiás - Departamento de Música e Artes. Público: 20 pessoas.

- Produção e veiculação de projetos de arte contemporânea. Curso a cargo de Luiz Carlos del Castillo, da área de Artes Visuais da FUNARTE. Objetivo: aprimoramento das estratégias de apresentação de projetos de arte contemporânea e análise das possibilidades de inserção desses projetos no meio de arte, através de exemplos nacionais e internacionais. Local: Departamento de Música e Arte da Universidade Federal de Goiás. Público: 22 pessoas.

Na área da fotografia, as ações da FUNARTE no triênio foram:

- VIII Prêmio Marc Ferrez de 1995. Foi entregue juntamente com os prêmios nacionais de artes plásticas, na abertura do XV Snap (FUNARTE, 1999, p. 44). Os premiados que receberam bolsas de R\$ 6 mil, concedidas pela FUNARTE foram: Antônio Saggese (SP), com o projeto Casulo; Cezar Bartholomeu (RJ), com Notas sobre a história da fotografia: reposicionamento e homenagens; Maria Fernanda Vilela de Magalhães (PR), com A representação da mulher gorda nua na fotografia; Tiago Sanana (CE), com Os caminhos da fé - visão de um pau-de-arara; Vantoen Pereira Junior (RJ), com Velha guarda... memória viva de samba. No ano de 1996, o IX Prêmio Marc Ferrer de Fotografia contemplou os seguintes projetos: Trombetas (Rota das águas), de Elza Lima (PA); Prisão feminina (A prisão enquanto lar, o lar enquanto prisão), de Lina Faria (PR); Inventário (Movimento de viúvas vítimas da violência no campo), de Márcia Alves (MA); Reciclagem (Lixo orgânico e inorgânico), de Marcos Prado (RJ); Quilombos (Comunidades negras remanescentes de quilombos na Paraíba), de Ricardo Peixoto (PB). A Comissão de Seleção foi composta por Angela Magalhães, Maria Inez Tu-razzi e Milton Montenegro.

Também na área de fotografia ocorreu o I Prêmio Nacional de Fotografia/1995. Na primeira edição do prêmio teve como vencedores os seguintes artistas: Fotógrafo emergente: Marlene Bérghamo SP; Publicação: Coleção MASP/Pirelli (SP), Texto: Máquina e imaginário, de Arlindo Machado (Edusp); Arte: Cássio Vasconcellos (SP); Jornalismo: Miguel do Rio Branco (RJ); Fotografia aplicada: Bob Wolfenson (SP); Contribuição à fotografia brasileira: Zeca Araújo (RJ). Cada premiado recebeu R\$ 3mil. No ano seguinte, no II Prêmio Nacional de Fotografia/1996, os premiados foram: Fotógrafo emergente: Marie Iwakiri; Publicação fotográfica: Mário Cravo Neto Fotografias; Texto sobre fotografia: Pedro Vasquez; Arte: Marcelo Zocchio; Jornalismo: Gustavo Lourenção; Fotografia aplicada: Arnaldo Pappalardo; Contribuição à fotografia brasileira: Gilberto Ferrez. Comissão de

premiação: Ângela Magalhães, Walter Firmo, Luiz Humbertto M.M. Pereira, João Bosco e Thomaz Farkas.

Havia também a Seleção de Portfólios, uma atividade anual que possibilitava o acesso do artista ao circuito de galerias, promovendo a circulação de sua obra através do país, e possibilitando o mapeamento da nossa produção fotográfica. Em 1995 foram realizadas oito exposições individuais de fotógrafos selecionados. Em 1996 as inscrições foram muito mais numerosas, atingindo o montante de 72 fotógrafos, de 11 estados. Foram selecionados 32 artistas que, ao longo dos anos de 1997 e 1998, foram apresentados na Galeria de Fotografia da FUNARTE, no Espaço UFF de Fotografia (Espaço Universidade Federal Fluminense de Fotografia) e outras mais. A Comissão Julgadora foi composta por Márcia Mello, Nadja Peregrino, Paulo Mattar, Ricardo de Holanda, Ruth Lifschits, Angela Magalhães e José Augusto R. Menezes(FUNARTE, 1999, p. 45).

Além destas principais ações, havia Apoio/Assessoria/Consultoria. Em 1996 os técnicos da área de fotografia estiveram em atividade em diversos lugares do país e do exterior, como podemos ver na seguinte relação: - Semana de Fotografia da Paraíba — workshop do fotógrafo Walter Firmo, - Semana de Fotografia de Aracaju - workshop do fotógrafo Cezar Bartholo- meu e envio da exposição Rastros de Luz, fotos de Juarez Cavalcanti, - Workshop do fotógrafo Walter Firmo na Secretaria de Estado da Cultura do Pará, - Assessoria à curadora japonesa de fotografia Hiromi Nakamura, do Museu de Tóquio, em sua visita ao Rio, - Assessoria ao francês André Rouillé, historiador e pesquisador em fotogra-fia, em sua visita à Biblioteca Nacional, ao Iphan e a Casa França-Brasil, - Participação da FUNARTE nas comissões de seleção das mostras da 6ª Exposição de Arte Fotográfica dos funcionários do BNDES (Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social) e do prêmio e da Bienal Internacional de Fotografia da cidade de Curitiba (PR), - A convite do *Centro de la Imagem*, o Brasil esteve representado no V Colóquio Latino-americano de Fotografia, em setembro, na cidade do México, com palestra proferida por Angela Magalhães, técnica da FUNARTE, sobre o tema - Panorama da Fotografia Moderna no Brasil.

Os expositores da Galeria de Fotografia segundo o Calendário de Exposições no Rio de Janeiro no biênio 1995 / 1996 foram:

- Faces da Lua de Ruth Lifschits de 10 de janeiro a 10 de março 95.
- Taxidermia de Gal Oppido de 16 de março a 28 de abril de 95.
- Bom Jesus da Lapa de Adenor Gondim de 4 de maio a 31 de maio de 95.

- Fotoativa (10 anos) 16 participações: 6 de junho a 7 de julho 95 com Albert Bitar, Ana Catarina, Arthur Maroja, Cláudia Leão, Dirceu Maués, Elza Lima, Flávya Mutran, Marcus R. de Queiroz e outros.

- Corpo com Almir Israel, Maria de Fátima e José Lessa de 13 de julho a 11 de agosto de 95.

- Cores e Grafismo com Antônio Fatorelle, Mathilde Molla, Carlos Levitanus, Izaura Gazen, Paulo Barreto T. Cavalcanti e Bia Moraes de 17 de agosto a 15 de setembro e Eli Sudbrack de 21 de setembro a 20 de outubro de 95.

- Experimentação com Lilia Kawakami, Rogério Miranda, Jackson A, Marcelo Ferreira de Souza, Michele Pucarelli e Marie Iwakiri de 26 de outubro a 24 de novembro de 95 (FUNARTE, 1999, p. 46).

- Joaquim Paiva de 30 de novembro 95 a 12 de janeiro de 96.

- Regina Stella de 18 de janeiro a 8 de março 96.

- Dois em Um com Cadu Piloto e Nelson Urso de 23 de maio a 21 de junho.

- Celso Brandão 23 de maio a 21 de junho de 96.

- Raimundo Rubens Rebouças de 27 de junho a 26 de julho 96 (FUNARTE, 1999, p. 47).

A Coordenação de Artes Visuais (CAV) exerceu as seguintes atividades no período:

- Enviou um representante para ser membro da Comissão Julgadora de Bolsas da Rio Arte;

- Encarregou-se da remessa, para Belém/PA, de 120 obras de arte contemporânea do acervo da FUNARTE, oriundas dos prêmios de aquisição dos Salões Nacionais de Artes Plásticas, atendendo a solicitação da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, com o objetivo de compor uma exposição no Museu de Arte do Pará, na capital do estado.

- Orientou a realização do projeto "Promoção e Incentivo às Artes Cênicas, Visuais e Música na Região Amazônica" na área respectiva de artes visuais.

- Analisou aproximadamente 186 processos de Artes Plásticas, Artes Gráficas e Fotografia apresentados à Lei de Incentivo à Cultura, através do Fundo Nacional da Cultura e Mecenato, no primeiro semestre Pronac (Programa Nacional de Apoio à Cultura).

- Em abril, assessorou a curadora de exposições da Whitechapel Art Gallery de Londres/Inglaterra, Sra. Felicity Lunn; convidou o professor e crítico Agnaldo Farias para curador de uma das Mostras que integrarão o 16º SNAP; convidou o professor e historiador, Arlindo Machado para curador da Mostra de Vídeo que integrará o 16º Salão Nacional de

Artes Plásticas (SNAP); e fez o convite oficial ao diretor do MAM/SP, Tadeu Chiarelli, para curador da Mostra de Fotografia que integrará o 16º SNAP.

- Em maio, participou como convidado da Dra. Lillian Llanes, Presidente, da VI Bienal de Havana/Cuba.

- Em junho, a Coordenação participou como convidado, da Mostra de Gravuras de Curitiba.

- No segundo semestre, o coordenador da CAV participou como membro do júri de seleção e premiação do Salão do MAM/Bahia.

- No período de julho/97 o coordenador de Artes Visuais, Fernando Cocchiarale, junto com o técnico Ivan Pascarelli, da área de montagem, fizeram visita oficial à Documenta de Kassel/Alemanha exposta no Museu Fridericianum, espaço do Ottoneum, Documenta - Halle, Orangerie e Kulturbahnhof; à Bienal de Veneza/Itália exposta ao Arsenal de Veneza e no Museu Correr, no intuito de ver as exposições e observar as tendências e tecnologias de montagem das mesmas.

- Em julho, os mesmos funcionários da FUNARTE participaram de reunião com o Conselheiro Genésio, da Embaixada do Brasil em Paris/França, para tratar da reforma e da programação da Galeria Debret.

- No período de setembro-outubro, o coordenador da CAV participou do "Encontro de Gestores Culturais em Artes Visuais" realizado na cidade do México, juntamente com os curadores do MAM/SP, Tadeu Chiarelli, e do MAM/PE, Marcos Lontra. Foram visitadas 15 instituições culturais na capital mexicana bem como a feira de arte de Guadalajara, visando um futuro intercâmbio na área de Artes Visuais entre o Brasil e o México.

Para propagar o conhecimento das artes visuais nacionalmente, a CAV realizou os seguintes cursos (FUNARTE, 1999, p. 215) dentro do projeto "Promoção e Incentivo às Artes:

- "Cênicas, Visuais e Música na Região Amazônica", em Belém (PA) e no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade Federal de Pernambuco. - Período: jan/fev/mar/ maio – 1997.

- Paul Valery e a Filosofia da Arte, ministrado por Fernando Cocchiarale. Inscritos: Belém - 36. Recife - 25. Público: artistas, críticos, agentes culturais, universitários. Foram encaminhados apostila e certificado.

- Tempo e Espaço na Escultura Contemporânea, ministrado por Luiza Interlenghi. Inscritos: Belém - 21. Recife - 17. Público: universitários, artistas plásticos. Foram encaminhadas apostilas e certificado.

- Fotojornalismo, ministrado por Angela Magalhães e Walter Firmo. Inscritos: Belém - 38. Recife - 18. Público: professores de Arte-educação, Vicleomakers, Fotógrafos de jornais, alunos de Comunicação Social. Foram encaminhadas apostilas e certificados.

- Produção de Eventos em Artes Plásticas, ministrado por Leila Cristina Telles. Inscritos: Belém - 38. Recife - 08. Público: profissionais ligados às instituições culturais, estudantes de artes, galeristas, artistas plásticos. Foram encaminhados os certificados.

- Concepção e Montagem de Portfólios e Exposições, ministrado por Marcelo Camargo. Inscritos: Belém - 25. Recife - 11. Público: Funcionários de Museus e galerias, estudantes de arte e arquitetura. Foram encaminhados os certificados (FUNARTE, 1999, p. 216).

- Oficina de Editoração e Projeto Gráfico, ministrado por Elizabeth Laffayette. Público: estudantes, profissionais da área, cartunistas e professores de produção gráfica. Foram encaminhados os certificados (FUNARTE, 1999, p. 216-217).

- Adequação de Espaços Arquitetônicos para Exposições, ministrado por Sonia Martha de Carvalho Salcedo. Inscritos: Belém - 35. Recife - 08. Público: universitários e profissionais de artes. Foram encaminhados os certificados.

- Produção e Veiculação de Projetos de Arte Contemporânea, ministrado por Luiz Carlos Del Castillo. Público: universitários, artistas e demais profissionais. Foram encaminhados os certificados.

- O técnico Marcelo Camargo ministrou o workshop - Elementos básicos para montagem de exposições no Centro de Convenções de Goiânia no dia 5 de novembro, para 50 alunos.

O núcleo de artes plásticas foi responsável por três grandes eventos: Salão Nacional de Artes Plásticas, Projeto Macunaíma e Projeto Exposições Especiais.

O Projeto Macunaíma era composto de 10 exposições individuais e uma mostra coletiva que visava difundir o trabalho de artistas iniciantes de todo o país. Através de dossiês, uma comissão selecionava os inscritos para exporem nas galerias da FUNARTE, no decorrer do ano.

No primeiro semestre deste ano foi publicado o edital e realizada a mostra coletiva dos seguintes artistas: Alexandre Cunha (SP), Ana Maria Sarabanda (RJ), Ana Margarida Cartaxo (RJ), Ana Vitória Mussi (RJ), Armando Queiroz (PA), César Brandão (MG), Elyeser

Szturm (DF), Fátima Magalhaes (RJ), Gabriela Weeks (RJ), Juliano de Moraes (GO), Marcelo Mega (MG), Marcelo Salum (SP), Martha Gofre (RS), Mauro Restiffe (SP), Rosa Oliveira (RJ) e Vania Barbosa (MG). A seleção esteve a cargo dos críticos Lorenzo Mammi (SP), Maria da Glória Araújo (RJ) e Walter Sebastião Barbosa Pinto (MG) (FUNARTE, 1999, p. 218). No segundo semestre o Projeto Macunaíma realizou no segundo semestre de 1997 o total de 6 exposições:

- Ana Vitória Mussi, no período de 22/7 a 29/8/ 97, na Galeria Macunaíma.
- César Brandão, no período de 22/7 a 29/8/97, na Galeria Espaço Alternativo.
- Vânia Barbosa, no período de 9/9 a 17/10/97, na Galeria Espaço Alternativo.
- Armando Queiroz, no período de 9/9 a 17/10/ 97, na Galeria Macunaíma.
- Marcelo Solá, no período de 11/11 a 5/12/97, na Galeria Macunaíma.
- Marcelo Salum, no período de 11/11 a 5/12/97, na Galeria Espaço Alternativo.

No biênio 1995/1996, foram feitas modificações nos padrões do SNAP (Salão Nacional de Artes Plásticas). Foi alterada a periodicidade do Salão, que passou a ser bienal. Por esse motivo, não houve o SNAP em 1997. Segundo o relatório este ano foi aproveitado para a formatação das alterações do SNAP.

No Projeto Exposições Especiais, as exposições procuravam assegurar a produção emergente nacional, colocando-a em diálogo com os valores já consagrados no meio. As exposições dos artistas iniciantes deveriam ser pontuadas por outras que as referenciassem historicamente (FUNARTE, 1999, p. 219). No primeiro semestre, foram realizadas as seguintes exposições:

- Claudia Labonne Valle - 16/1 a 21/2 - Galerias Sérgio Milliet e Ligia Clark.
- Arma Maria Maiolino - 4/3 a 4/4 - Galerias Sérgio Milliet e Ligia Clark.
- Gerson Knispel Vestígios - 6/5 a 6/6 - Galeria Sérgio Milliet/RJ.

O setor de Fotografia realizou as seguintes ações:

- Participou da seleção dos trabalhos inscritos na II Fotonorte, juntamente com a Secretaria de Cultura do Estado do Pará e da Comissão de Seleção da III Maratona Fotográfica da Cidade de Florianópolis/SC.

- Realizou diversos cursos e workshops.

- Editou o livro Amazônia: Luz e Reflexão, em co-edição FUNARTE/Consejo Nacional de la Cultura de la República de Venezuela.

- Produziu o 7º número de nossa coleção cujo título é Arte e Fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil de Maria Teresa Villela Bandeira de Mello.

Nos projetos de Exposições de fotografia/Seleção de portfólios que visavam identificar a produção fotográfica contemporânea emergente nacional foram realizadas 07 exposições fotográficas no primeiro semestre, sendo elas:

- Revisitando o Nu - Roberto Schmitt - Prym - 4/12/96 a 3/1/97.
- Expressão Plástica de um Momento Ecológico - Francisco Ferreira - 9 a 31/1/97.
- Lídia Josefa - 5 a 28/2.
- Sensações Visuais - Débora Diksha e William Rabello - 5 a 27/3/97.
- Outros - Aristides Alves - 8 a 29/4/97.
- Identidades- Cristiana Miranda, Ig Mata, Inaê Coutinho - 6 a 31/5/97.
- Através das Formas - Ronaldo Ferreira - 17/6 a 8/6/97.

No segundo semestre, cinco outras exposições foram organizadas:

- O Oitavo Continente de Eliana Fernandes e Laércio Horta, no período de 19/8 a 19/9/97, na Galeria de Fotografia.

- Matança: Insistente Sonho de Sandra Bordin, com edição do catálogo, no período de 30/9 a 31/1/97, na Galeria de Fotografia.

- Interferências com a Câmara de Eduardo Dias da Rocha, Giorgia Volpe, Manlio, Mário Arcoverde Sobrinho, no período de 18/11 a 24/12/97, na Galeria de Fotografia.

- Fotografia Contemporânea do Pará: Novas Visões de Claudia Leão, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy, Arthur Leandro, Flavya Mutran, Sinval Garcia e Walda Marques, com edição de catálogo, no período de 12/11 a 14/12/97, em co-parceria FUNARTE. na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense – UFF.

- Apropriações de Célia Freitas, Denise Adams e Júlio Alcantara, no período de 12/11 a 14/12/97, em co-parceria FUNARTE, na Galeria de Arte da UFF;

- Esteve também a cargo do Núcleo a publicação do Catálogo do II Prêmio Nacional de Fotografia de 1996, a divulgação do resultado final do 111º Prêmio Nacional de Fotografia de 1997, o lançamento do edital do X Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, com inscrição de outubro/97 a janeiro/98, e a organização da II Fotonorte, a ser realizada no ano de 1998 em Belém/PA (FUNARTE, 1999, p. 220-221).

É necessário agruparmos as salas da FUNARTE sob a égide do CAV (Centro de Artes Visuais). A FUNARTE possuía uma quantidade de salas no Rio, em São Paulo e em Brasília, onde eram oferecidas programações especiais dirigidas diretamente ao público local. São salas de música, auditórios, teatros, salas de exposição, de vídeo etc. e até um bar, em Paty do Alferes, o Poema Bar. As salas do Rio de Janeiro eram: Auditório Deolindo Couto (5º andar do Palácio Capanema); Auditório do Museu de folclore (Rua do Catete, 179); Auditório

Murilo Miranda (Av. Rio Branco, 179, 8º andar); Espaço Oscar Niemeyer (Palácio Capanema, 2º andar); Espaço Cultural Carlos Drummond de Andrade (Palácio Capanema, mezanino); Espaço Cultural Poeta Moacyr Félix (Rua do Catete, 338). As Salas de exposições eram: Sala do Artista Popular (Rua do Catete, 179); Galeria Mestre Vitalino, Rua do Catete, 181; Galeria de Fotografia (Mezanino do Palácio Capanema); Galeria Sérgio Milliet (id.); Galeria Lygia Clark (id.); Galeria Macunaíma (Id.); Galeria Espaço Alternativo (Id.). Segundo o relatório estas cinco últimas galerias estavam localizadas, até 1998, a Rua Araújo Porto Alegre, 80, em dependências do Museu Nacional de Belas Artes. As Salas de espetáculos: Auditório Gilberto Freyre (Palácio Capanema, mezanino); Sala FUNARTE (térreo do Palácio Copacabana); Teatro Glaucê Rocha (Av. Rio Branco, 179); Teatro Dulcina (Rua Alcino Guanabara, 21); Teatro Cacilda Becker (Rua do Catete, 338); Paty do Alferes (Estado do Rio) - Aldeia de Arcozelo: Auditório Padre José Maurício (Música); Teatro de Arena Itália Fausta; Teatro Renato Vianna; Galeria Pancetti; Galeria Bernardelli; Sala Alberto Cavalcanti (Para vídeo). Poema Bar; Galeria FUNARTE (Esplanada dos Ministérios, MinC, Térreo); Auditório do Espaço Cultural Guimarães Rosa (Id.); Sala FUNARTE. Eixo Monumental, na Torre de TV; Teatro de Arena Eugênio Kusnet; Teatro Carlos Miranda; Galeria Mário Schenberg; Sala de Música Guiomar Novaes; Espaço Almeida Salles; Ala Jorge Mautner; Espaço Cultural – FUNARTE; Sala de Acesso Universal; Espaço Darcy Ribeiro (FUNARTE, 1999, p. 481-482).

No ano 2000, analisando o relatório de atividades da instituição² o gabinete da presidência da FUNARTE executou as seguintes atividades: Realização da exposição fotográfica “Paris parada sobre imagens”, do fotógrafo Walter Firmo, funcionário da FUNARTE, na Galeria Debret, em Paris (França), com parceria da Embaixada do Brasil. Assinatura de convênio entre a FUNARTE e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para o desenvolvimento de ações conjuntas, cooperação técnica, incluindo projeto e acompanhamento de sala de exibição, consultoria e treinamento para conservação e preservação de filmes, avaliação e identificação do acervo do Museu do Cinema (FUNARTE, 2000, p.2).

A instituição contava com o Departamento de Artes (DEART) que era composto por duas coordenações. A Coordenação de Música – COMUS, e a Coordenação de Artes Visuais – CAV³, e um centro técnico, o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica

² Os relatórios com data superior ao ano 2000 passaram a ser disponibilizados na Internet em: <www.funarte.gov.br/relatorios>.

³ Neste momento ainda temos a sigla CAV ao invés da futura CEAV.

(CCPF). Era também responsável pela programação e administração do Centro de Artes FUNARTE, formado por 4 galerias (3 de artes plásticas – Sergio Milliet, Lygia Clark e Macunaíma - e 1 específica para fotografia) e outros espaços destinado à música (FUNARTE, 2000, p. 17).

Coordenação de Artes Visuais (CAV) atuava na difusão nacional da produção da arte brasileira através das áreas de artes plásticas e fotografia, com o apoio dos núcleos de montagem de exposições e de cursos. Todas as ações da CAV (Salão Nacional de Artes Plásticas, Projeto Macunaíma, Exposições de Fotografia, Mostras Especiais de Artes Plásticas e o Programa de Cursos) eram pensadas, produzidas e implementadas com o objetivo de propor e testar, continuamente, modelos de eventos artísticos institucionais, nem sempre contemplados pela iniciativa privada. Os projetos da CAV funcionavam como um laboratório nacional de métodos de organização de mostras de arte e de tecnologias de ponta.

As atividades desenvolvidas pela CAV nos meses de fevereiro, março e abril foram realizadas, nas galerias do Centro de Artes FUNARTE. Foram realizadas quatro exposições individuais dos artistas Augusto Herkenhoff, Christiana Moraes, Elyeser Szturm e Marcos Chaves, ganhadores dos prêmios de viagem pelo país e viagem ao exterior nas edições do 15º e 16º Salões Nacionais de Artes Plásticas.

Em prosseguimento ao projeto de fotógrafos selecionados para expor na galeria de fotografia da FUNARTE, durante esse mesmo período foram exibidos os trabalhos dos fotógrafos Lucia Mindlin Loeb e Everaldo Rocha. Nos meses de abril e maio, a galeria de fotografia abrigou a exposição “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, da fotógrafa Fernanda Magalhães, pesquisa patrocinada pela FUNARTE através do VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia.

Também em parceria com o Instituto Goethe, foi apresentada a exposição A Fotografia na República de Weimar. Para complementar a premiação dos 15º e 16º Salões Nacionais, os quatro artistas premiados foram contemplados com a publicação de catálogos monográficos, com uma tiragem total de 8.000 exemplares. A CAV também editou e publicou o catálogo do Prêmio Nacional de Fotografia 1997, com tiragem de 1000 exemplares. De julho a agosto foi realizada, em parceria com a Fundação Bienal de São Paulo, a exposição de fotografia BRAZIL BUILDS, composta de 70 fotografias sobre arquitetura brasileira das décadas de 40 a 60, capturadas pela lente de um dos mais talentosos fotógrafos especializados em arquitetura do século XX, G. E. Kidder Smith. Durante os meses de setembro, outubro e novembro, com o objetivo de comemorar os vinte e três anos do Projeto Macunaíma, foi realizada nas galerias do Centro de Artes FUNARTE, uma grande exposição homenageando

os artistas que iniciaram suas trajetórias no Projeto Macunaíma e a partir daí tiveram projeção no cenário das artes plásticas nacionais e internacionais.

A seleção desses artistas foi executada pelos curadores Alex Gama e Luiza Interlenghi, com a coordenação da técnica Leila Teles. Foram eles: Adriana Maciel, Adriana Varella, Alexandre Dacosta, Ana Vitória Mussi, Ana Miguel, Angela Freiburger, Antonio Luiz M. Andrade (Almandrade), Bia Medeiros, Carlos Carrion, B. Velho (Brito Velho), Célia Euvaldo, César Brandão, Daniel Whitaker, Eduardo Frota, Eliane Duarte, Emmanuel Nassar, Fábio Miguez, Fernanda Gomes, Fernando Lindote, Fernando Lopes, Franklin Cassaro, Giancarlo de Lorenci, Hélio Fervenza, Isaura Pena, Jarbas Lopes, Karin Lambrech, Livia Flores, Lúcia Koch, Luiz Cesar Monken, Marcelo Cipis, Marcia Thompson, Marcos Chaves, Marcos Coelho Benjamim, Maria Lucia Cattani, Newton Goto, Paulo Pasta, Raquel Garbellote, Regina de Paula, Rodolfo Athayde, Simone Michelin, Suely Farhi, Vânia Mignone, Walter Barja e Walter Guerra.

Integrando a programação relativa às comemorações do Projeto Macunaíma, a CAV organizou uma mesa redonda com a participação de Paulo Sergio Duarte, Lúcia Canongia e Carlos Zílio, que concentraram o debate em torno das questões ligadas à profissionalização e à formação acadêmica em artes visuais brasileiras contemporâneas, com seus desdobramentos no fazer artístico e no pensamento crítico.

A servidora Ângela Magalhães, técnica responsável pelo Núcleo de Fotografia, participou de eventos nacionais e internacionais a fim de promover a arte brasileira, o fomento do intercâmbio de informações e a atualização de procedimentos técnicos; foi curadora, junto com Nadja Fonseca Peregrino, da exposição “Brazil Without Frontiers”, exposição coletiva de Elza Lima, Tiago Santana, Celso Oliveira, Ed Viggiani, Antonio Augusto Fontes, no Houston Center for Photography, Texas, EUA, com catálogo bancado pela FUNARTE; palestrou com Tiago Santana sobre o Projeto “Brasil sem Fronteiras” e “Panorama da Fotografia Brasileira Contemporânea” no Departamento de Estudos Latino-Americanos na Universidade de Arkansas, EUA.

A servidora também forneceu consultorias para a organização da I Semana Pernambucana de Fotografia de 10 a 17 de novembro de 2000 com o workshop “Como organizar um portfólio fotográfico”, e a palestra “Panorama da Fotografia Brasileira Contemporânea”, e para a organização do Salão de Fotografia de Mato Grosso, promovido pelo SEBRAE. O Coordenador da CAV, Ivan Pascarelli, ofereceu consultoria para o projeto das galerias do Museu do Telefone, na cidade do Rio de Janeiro.

O corpo técnico da Coordenação de Artes Visuais reuniu-se semanalmente, durante três meses, sendo de abril a junho, com o consultor de arte Gilberto Paim, para uma reavaliação da estrutura do Projeto Macunaíma, para estabelecer novas diretrizes, e para uma reflexão em torno da programação das galerias. Nos meses de novembro e dezembro as reuniões foram com a consultora Glória Ferreira, discutindo e elaborando o projeto para a programação do ano de 2001 e da 17ª edição do Salão Nacional de Artes Plásticas. A CAV ofereceu apoio técnico e equipamentos para as exposições do fotógrafo Evgen Bavcar e para o 6º Festival de Artes Sem Barreiras, ambas ocorridas em Brasília e promovidas pelo programa Very Special Arts; para a exposição do fotógrafo Walter Firmo na Galeria Debret em Paris e para a exposição “Visões da Bahia”, apresentada no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho no Rio de Janeiro.

Na área de preservação de acervos culturais, a CAV fez a análise e o reconhecimento de obras de arte do acervo da FUNARTE para fins de doação para a formação do Museu de Arte Contemporânea do Pará. Neste momento havia evidente contenção de gastos, conforme o relatório, a fim de possibilitar a realização destas atividades foi necessário a contratação de três profissionais nas áreas de divulgação, administração e artes plásticas. Esses profissionais foram de grande importância na estrutura do CAV, mas certamente não foram suficientes para o adequado funcionamento da Coordenação de Artes Visuais. Alguns projetos anuais tiveram que ser cancelados, por falta de recursos financeiros.

Desta maneira, a confecção do catálogo do Projeto Macunaíma não foi finalizada, e não foi executada, a produção de outros seminários ligados a área de Artes Visuais, veículos fundamentais no intercâmbio de informações e formação de público; edições e reedições de livros e catálogos de arte; treinamento de técnicos em montagens de exposições e manuseio de obras de arte, a partir de convênios com outras instituições que necessitem dessas capacitações; a importante climatização e automação das galerias do Centro de Artes FUNARTE, com o objetivo de adequá-las às necessidades técnicas de exibição de grandes exposições; revisão e manutenção dos equipamentos de iluminação e das paredes das galerias, assim como a compra de materiais fotográficos, computadores e equipamentos multimídia para a digitalização e arquivamentos de imagens referentes aos eventos da CAV (FUNARTE, 2000, p. 22-24).

Segundo a Coordenadoria Regional de São Paulo no relatório de atividades do ano 2000 as exposições paulistas ocorridas em 2000 foram inúmeras e extremamente variadas nas temáticas e linguagens. Foram elas: SALA DE ACESSO UNIVERSAL: De 25 de janeiro a 3 de março: “TRANSCENDÊNCIA; SEMENTES, MAGIA LIMIAR” - pintura/individual.

Com Carla Francisca Fatio. De 17 de março a 31 de maio: “RAÇA BRASIL” - desenho/individual. Com Naura Tim. De 2 de junho a 31 de julho: “LOCAIS SAGRADOS” - pintura. Com Vera Bergerot. Dia 17 de junho: “A FESTA” – evento. De 15 de agosto a 30 de setembro: “CUPIM NA MORSA” - pintura, gravura e objeto. Com Espaço Coringa e parceiros. De 5 de outubro até 5 de novembro: “ACELERADOR DE PARTÍCULAS”. Com Suzana Cano, Théo Castilho, Charles Oliveira e Thomas. Período: de 13 de novembro a 31 de dezembro: “2000 E QUATRO”. Com Fernanda Amalfi, Fernando Durão, Siegbert Franklin e Sara Goldman Belz. ESPAÇO DARCY RIBEIRO. De 25 de abril a 3 de março: “GERMINAÇÃO” - Pintura/exposição coletiva, com Carla de Faria, Carmem Barbosa, Gersey A.P., Jalle Ferrari, Jô Denardi, Joyce Bisca, Maria Domenica Perino, Myriam R.S. Friedman, Paulo Dud, Regina Bernardes e Yogne. De 17 de março a 31 de maio: “RAÇA BRASIL” - desenho/individual com Naura Timm. De 3 a 28 de maio: “TERRA MÃE” com Maria dos Anjos. De 2 de junho a 30 de julho: “LOCAIS SAGRADOS” - pintura com Vera Bergerot. De 15 de agosto a 15 de setembro: “CUPIM NA MORSA” - pintura, gravura e objeto. Com Espaço Coringa e parceiros. De 21 de setembro a 21 de outubro: “DIGITALMENTE NU”. Com Sandra Mantovani. De 1º de novembro a 31 de dezembro: “TAMBORES RITUAIS”. Com Lumumba. GALERIA MÁRIO SCHENBERG. De 15 de fevereiro a 7 de março: “METAMORFOSES DA PEDRA” - instalação individual. Com Katy Barrios. De 17 de março a 16 de abril: Mostra “UM LAGO EM SUA BARRIGA” - instalação coletiva. Com Alex Cabral, América Cupello, Débora Santiago, Elisabete Perez, Fábio Freire, Fábio Noronha, Guilherme Machado, Marta Neves, Paulo Meira, Sidney Philocreon. De 25 de abril a 11 de maio — período de ocupação. De 12 a 28 de maio - período da exposição: “Projeto de Ocupação Galeria Mário Schenberg” — fotografia. Com Fernando Pião e Sônia Borges. De 12 de junho a 2 de julho - período da ocupação: “Projeto de Ocupação Galeria Mário Schenberg” — intervenção e impressões digitais “QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ.” Com Olavo Tenório. De 7 de julho a 7 de agosto: “Projeto de Ocupação Galeria Mário Schenberg” - desenho e objeto com Luciana Mourão. De 11 de agosto a 3 de setembro: “Projeto de Ocupação Galeria Mário Schenberg” — desenho e pintura. Com Violeta Dáfinni e Mônica Martins. De 4 de setembro a 2 de outubro: “Projeto de Ocupação Galeria Mário Schenberg”, “OS LETREIROS A TE COLORIR”. Com Marcela Rangel — instalação. De 6 de outubro até 5 de novembro: Com Grupo dos Treze. De 10 de novembro a 31 de dezembro: “VARAL POÉTICO DA INFÂNCIA”. Com Lucila Maia. Ocupação: dia 10 de novembro, das 14 às 20h. Período da Exposição: de 13 de novembro a 31 de dezembro. ALA JORGE MAUTNER. De 15 de fevereiro a 7 de março:

“METAMORFOSES DA PEDRA” - exposição individual com Katye Barros. De 17 de março a 16 de abril: Mostra “UM LAGO EM SUA BARRIGA” - instalação coletiva com Alex Cabral, América Cupello, Débora Santiago, Elisabete Perez, Fábio Freire, Fábio Noronha, Guilherme Machado, Marta Neves, Paulo Meira, Sidney Philocreon. De 25 de abril a 28 de maio: “INSÓLITO CICLO” - exposição individual com Edson Castro. De 12 de junho a 2 de julho: “POR UM FIO” - exposição e performance individuais com Brenda Novack. De 7 de julho a 7 de agosto: “VOLPIANAS” - exposição individual com Domingos Seno. De 11 de agosto a 3 de setembro: “Vigílias” - gravura com Norma Mobilon. De 5 de setembro a 1º de outubro: com Renata Bueno – pinturas. De 6 de outubro a 5 de novembro: com Grupo dos Treze. Período: de 10 de novembro a 31 de dezembro; “PAPEL ARTE IV” com Lourdes Cedran. ESPAÇO ALMEIDA SALLES: De 15 de fevereiro a 7 de março: “MARES POLIMORFOS” - instalação, pintura e objetos/individual. Com Natali Caseiro. De 17 de março a 16 de abril; MOSTRA “UM LAGO EM SUA BARRIGA” - instalação coletiva. Com Alex Cabral, América Cupello, Débora Santiago, Elisabete Perez, Fábio Freire, Fábio Noronha, Guilherme Machado, Marta Neves, Paulo Meira, Sidney Philocreon. De 25 de abril a 6 de maio: “O DESENVOLVIMENTO DA IMAGÉTICA PICTÓRICA COMO UM MEIO AUTÔNOMO” - instalação individual. Com Henrique de Souza Oliveira. De 12 de maio a 6 de junho: “RETROSPECTIVA” - exposição individual. Com Hipólito Ortega. De 16 de junho a 16 de julho. Com Darlan Rosa — exposição individual. De 20 de julho a 13 de agosto: “2000- BRASIL”. Com Maria Simões. De 15 de agosto a 17 de setembro: “CUPIM NA MORSA” — pintura, gravura e objeto. Com Espaço Coringa e parceiros. De 21 de setembro a 22 de outubro: “SIGNOS GNÓSTICOS” — pintura. Com José Geraldo. Dias 6, 7 e 8 de novembro: “EXPOSIÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS”, Com Vera Figueiredo. De 13 de novembro a 31 de dezembro: “CALEIDOSCÓPIO”, Um projeto de: Ligia Francheschi. Com trabalhos de: Cássio Filgueiras, Lúcia Pompéia, Lucise Martinez, Malú Watanabe, Marli Filgueiras e Constant Rochat. “I Mostra Independente de Cultura”. - Debates sobre independência. -Exposições: zines e publicações independentes, fotografia, desenhos & colagens (FUNARTE, 2000, p. 34-38).

Em 2000 havia também o projeto “Prima Obra” que tinha como objetivo oferecer uma visão panorâmica da produção artística contemporânea e divulgar novos talentos. Seu público alvo era artistas plásticos residentes nas regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste. O projeto vinha desde 1994. As quatro primeiras edições do projeto foram restritas a região Centro-Oeste e a partir da quinta edição (1999) o projeto foi ampliado para as regiões Norte e Nordeste. Para o ano de 2000, a FUNARTE Brasília recebeu inscrições de 1º de julho a 5 de

novembro de 1999 e em seguida, em 19 de novembro, uma comissão formada por Lígia Canongia, Sérgio Rizo e Élder Rocha, reuniu-se na Coordenação da FUNARTE em Brasília e selecionou dez artistas plásticos para seis exposições a serem realizadas na Galeria FUNARTE no ano 2000. As exposições ocorreram na Galeria FUNARTE, localizada na Esplanada dos Ministérios. Bloco B Térreo, edifício sede do Ministério da Cultura, Brasília – DF, na seguinte ordem: 9 a 25/8 Rafael Maldonado - Campo Grande–MS.; 30/8 a 15/9 Elieni Tenório - Belém – PA e Almira Reuter - Cuiabá–MT.; 20/9 a 6/10 André Santangelo - Brasília–DF.; 18/10 a 3/11 Rosângela Roosevelt - Brasília–DF e Tatiana Duarte - Brasília–DF.; 8 a 24/11 Patrícia Mesquita - Goiânia–GO e Armando Queiroz - Belém–PA.; 29/11 a 15/12 Thiago Martins - São Luís–MA e Rosilan Garrido - São Luís–MA (FUNARTE, 2000, p. 41-42). Estas foram as atividades coletadas referentes ao ano 2000. No ano de 2001, o relatório não foi confeccionado, portanto, avançamos para o ano seguinte.

Segundo consta no relatório de 2002 há de ressaltar que a execução das ações foi demasiadamente prejudicada, devido às restrições orçamentárias, ocorridas no exercício de 2002 (FUNARTE, 2002, p. 5). As ações nas artes visuais foram mínimas como podemos ver adiante: Galeria Faiga Ostrower. Exposição Canberra-Brasília. Artistas Shane Breynard e Marta Penner. Projeto Prima Obra. Exposição dos Artistas Marta Ibañez (DF) e Herbert Rolim (CE). Exposição do artista Hirosuke Kitamura (BA). Em contrapartida em São Paulo, no período, o volume de exposições foi maior.

As exposições foram: Galeria Mário Schenberg. Sincretismo e Urbanidade (Celso Fonseca) – Projeto Galeria de Ocupação Mário Schenberg. Aquarela sobre tinta e Acrílico sobre lona, dois workshops (Sarah Goldman Belz) – Projeto Galeria e Ocupação Mário Schenberg. Sarah Goldman-Belz, instalação e duas oficinas: aquarela sobre tecido e pintura em tela – Projeto Galeria de Ocupação Mário Schenberg. Exposição “da alternância dos ritmos” – De Ângela Di Sessa, Leila Reinbert e Maria Tereza Louro. “Quadrante Verde” – desenho – Com Carmem Alves. “Caligrafia” - Com Vera Ferro. Renata Pedrosa “Tecido na Madeira” – 3 trabalhos em madeira e feltro preto. Ala Jorge Mautner. ENTORNO – Daniel Shinozaki, Fernando Augusto, Fulvia Molina, Walter Wagner. EXPOSIÇÃO COLETIVA “TODOS” - Instalações, esculturas e pinturas. EXPOSIÇÃO DE NINO CAIS. “FIO DE COBRE” - Com Maristela Cabello – fotografia. “MANUSCRITOS” – desenho - Com Estela Sahm. JANICE DE PIERO – fotografia e objeto. SILVIA LOPES – cerâmica. “MATÉRIA PRIMA” – Com Silvia Lopes. “FOTOGRAFIA E OBJETO” - Com Janice de Piero – Sobre o Feminino. “EM TRÂNSITO” - Com Ricardo Coelho – Fotografia. Fotos do trânsito de São Paulo em dia de chuva. Espaço Almeida Salles “URBIRAMA EM TERRA PAULISTA” -

Com Fabio Moreira Leite-acrílico. MAGIA DE DUAS FRONTEIRAS (Fernando Durão). WALTER BODRA – “CORNUCÓPIA E ÌGBÍN”, exposição de esculturas e pinturas. SAGA - Gervásio de Farias – Esculturas. LIANE ABDALLA – “NATURARTE” – Objeto. Espaço Darcy Ribeiro. Artes Plásticas USP (Formandos). Fernando Durão “Magia de duas fronteiras”, pinturas. ENCUENTROS – Maria Cristina Balbuena – Óleo sobre tela “Caligrafia X Desenhos” – Com Shu. Exposição de Carolina de Arruda Botelho - Fotografia e objeto Helena Kavaliunas – Pintura – Performance Interativa. Ada Morgenstern – pintura. Sala Guiomar Novaes. Cursos. Curso de Mitologia Grega Com Norma Blum. Projeto Prima Obra – Artes Plásticas.

Em 2003, no período do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do Ministro da Cultura. Gilberto Gil. Presidente da FUNARTE Antonio Grassi. Chefe de Gabinete. Myriam Lewin (FUNARTE, 2003, p.4).

Neste momento é realizada uma mudança na estrutura organizacional do Ministério da Cultura, cumprindo compromisso de campanha do governo Luiz Inácio Lula da Silva. Segundo o texto do relatório, essa nova estrutura acabou com as duplicidades que faziam sobreposição às ações desta FUNARTE, levando-a a recuperar seu papel de articuladora e incentivadora das políticas públicas, no âmbito federal. Sua nova estrutura foi formada pelo Centro de Artes Cênicas, Centro de Artes Visuais, Centro de Música e o Centro de Programas Integrados.

Na área das artes visuais, foi inaugurado os “Projéteis de Arte Contemporânea”⁴, que se trata de uma mostra coletiva, realizada paralelamente a um debate que mobilizou os artistas plásticos do Brasil (FUNARTE, 2003, p. 6-7).

Neste momento o Centro de Artes Visuais ganhou seu nome atual, CEAV. Seu primeiro diretor nesta nova fase foi Francisco Chaves, artisticamente conhecido como Xico Chaves. A Coordenação de Artes Visuais tinha como coordenador o servidor Ivan Pascarelli. O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica tinha como coordenadora a servidora Sandra Baruki (FUNARTE, 2003, p.8).

Neste momento é notória a retomada do diálogo com a classe artística. Segundo o relatório, a Coordenação de Artes Visuais concentrou seu trabalho no sentido de buscar, na classe artística, propostas e sugestões visando a elaboração de uma política nacional para o setor. Promoveu debates com a classe, desenvolveu um projeto de âmbito nacional e prestou

⁴ Seu idealizador foi o artista plástico e gestor cultural Xico Chaves, atual diretor do CEAV. Isto foi detalhadamente documentado por nós em entrevista registrada em vídeo e transcrita ao final deste trabalho.

assessoria técnica à Coordenação de Difusão, de Brasília e ao escritório de representação da FUNARTE, em São Paulo.

O projeto mais expressivo do período foi evidentemente o “Projéteis de Arte Contemporânea”, presente até hoje nas ações da instituição, consistia em um programa de exposições, nas galerias do Palácio Gustavo Capanema. Lançado em julho, o programa tinha como objetivo reativar as galerias da FUNARTE. Os artistas foram selecionados por edital nacional. A FUNARTE recebeu inicialmente 280 projetos, dos quais 24 foram selecionados por uma comissão formada por: Lula Vanderlei, artista multimídia e pesquisador; Franz Manata, artista plástico e mestre em linguagens visuais da UFRJ; e Guilherme Bueno, mestre em crítica e história da arte da UFRJ e curador do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Uma mostra coletiva de artistas convidados e um ciclo de debates com o tema Arte e Estado marcaram o lançamento da série.

A ideia de projetar os artistas Brasil afora como um projétil veloz bélico foi de Xico Chaves, como ele mesmo cita na entrevista cedida⁵ a nós. Podemos também traçar uma metáfora que se opõe a violência do país com o apoio intensivo à arte para os jovens artistas. Vejamos um trecho da entrevista:

Chaves: É, tava tudo caindo os pedaços! Então a gente resolveu fazer aquilo, porque não dava pra fazer um projeto. Aí eu chamei de Projéteis de Arte Contemporânea. Que até hoje é o título. O edital que ocupa a galeria ali.

Guillem: Um nome com várias leituras!

Chaves: É, então era pra lançar mermo! Projeto, Projéteis! E fizemos o primeiro convite. Cada artista acho que recebeu 170 reais! As primeiras exposições tinha até Anna Bella Geiger, então os artistas colaboraram pra retomada da FUNARTE. Já tinha o clima do Arte/Estado, existia uma discussão, um debate sobre o papel das artes visuais, naquele momento né. Então houve a colaboração de vários artistas que tinham carreira consolidada e outros que tavam iniciando, tavam no meio de carreira e fiz, quando é foi feito, e paralelamente eu escrevi o projeto da Rede Nacional Artes Visuais que compreendia um complexo de atividades que reunia oficina, palestra, gravação em vídeo, documentação fotográfica, produção, mapeamento da produção, documentação, ações, exposições e etc. Então onde coubesse tudo, todas as linguagens, desde a pintura, ou gravura, e fotografia até a intervenção urbana. E essas pessoas eu mesmo selecionava, só que tinha o segui... eu já conhecia quase todo mundo, mas não conhecia quem tava lá no Ceará, eu não sabia quem tava em Pernambuco.

Da coletiva participaram Anna Bella Geiger, José Damasceno, Arjan, Paulo Climachauska, Victor Arruda, Eduardo Costa, Ney Valle, Ivens Machado e o grupo Flesh Beck Crew. O ciclo Arte e Estado reuniu artistas, críticos, curadores, pesquisadores, professores em história da arte, estudantes e outros especialistas em artes visuais.

⁵ A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E deste trabalho.

Portanto o primeiro Projéteis de Arte Contemporânea, ocorreu em 2003 nas Galerias da FUNARTE, no Mezanino do Palácio da Cultura Gustavo Capanema. De 1º/8 a 15/8 ocorreu a coletiva com convidados com Ana Bella Geiger, José Damasceno, Arjan, Paulo Climachauska, Victor Arruda, Eduardo Costa, Ivens Machado, Ney Valle e o grupo Flesh Beck Crew. De 26/9 a 24/10. Participaram desta primeira edição os seguintes artistas: Bernardo Damasceno, Amália Giacomini, Sandra Schechtman, Bernardo Pinheiro, Bruno de Carvalho, Sílvio Tavares, Márcio Zardo e Gustavo Ferraz, todos do Rio de Janeiro. De 6/11 a 6/12. Segunda coletiva Projéteis de Arte Contemporânea, com Marcelo Lins de Magalhães (RJ), Bruno Monteiro (PE), Adalgisa Maria Cavelzzale de Campos (SP), Diego Belda (SP), Adriana Maciel (RJ), Gisele Camargo (RJ), Maria Elisa Mendes Miranda (MG) e Gustavo Prado (RJ). De 16 a 31/12. Última exposição da série Projéteis de Arte Contemporânea, em 2003, com trabalhos de Ana Angélica Costa (RJ), Valéria Vaz (SP), Valéria Dantas Mota (SP), Rachel Korman (RJ), Solange Venturi (RJ), Ana Lana Gastelois (MG), David Cury (RJ) e Edna Lucia Gomes e Silva (PA). Projéteis de Arte Contemporânea. Tratamento e conservação de fotografia Projeto Prima Obra 2002|2003 Flávia Duarte DF, detalhe Projéteis de Arte Contemporânea Projeto Prima Obra 2003|2004 Patrícia Gladys DF.

Em 2003 FUNARTE também participou do I FotoRio, evento que ocupou uma centena de galerias na cidade, com duas exposições importantes, Sebastião Salgado e Nossa Gente. As duas mostras fizeram parte do acervo da instituição. Sebastião Salgado, montada em 1982, na Galeria de Fotografia da FUNARTE, foi a primeira individual do artista. Nossa gente, coletiva que inaugurou a Galeria de Fotografia, em 1979. Reuniu fotos de Antônio Augusto Fontes, Ana Regina Nogueira, João Urban, Milton Guran, Walter Carvalho, Walter Firmo e Milton Montenegro, entre outros.

Outra exposição de 2003 foi a coletiva CONEXÃO PETRÓPOLIS com Adriane Guimarães, Augusto Herkenhoff, Gê Orthof, Jacqueline Adam, John Nicholson, Luís Áquila, Luiz César Monken, Luiz Ernesto, Marcelo Lago, Miguel Pachá, Mônica Barki, Mônica Mansur, Ricardo Becker e Ronaldo do Rego Macedo. A exposição inaugurou o convênio estabelecido entre a FUNARTE e o Museu Imperial de Petrópolis para o desenvolvimento do Programa de Artes Visuais do Museu. O projeto contou com a curadoria de dois técnicos da FUNARTE, Sônia Salcedo e Luiz Carlos Del Castillo. De 1º/8 a 30/10. Debate no Auditório do Museu Imperial. Arte Contemporânea - Transmissão e recepção pública. Dia 30/8. O Museu Imperial e a FUNARTE, como parte do Projeto Conexão Petrópolis, realizaram um debate com a participação de artistas que participaram da primeira mostra do Programa de Arte Contemporânea do Museu. O evento, aberto ao público, aconteceu no Auditório do

Museu Imperial, em Petrópolis. Os debatedores foram Luiz Áquila, Luiz Ernesto, Monica Mansur e Ronaldo R. Macedo. Atuou como mediador, o crítico Fernando Cocchiarali. A exposição VIA BR 040 - Longo trecho em aclave. De 8/11 a 31/12. Plataforma Contemporânea do Museu Imperial reuniu a produção de 12 artistas do Rio de Janeiro e Minas Gerais. A mostra foi a segunda realizada pelo Museu e a FUNARTE em continuidade ao Programa de Artes Visuais. A exposição reuniu pinturas, desenhos, objetos e instalações assinados por Ana Maria Lessa, César Brandão, Ernesto Neto, Fernando Lucchesi, Fiúza, Jorge Fonseca, José Bechara, Jorge Duarte, Marcos Coelho Benjamim, Mônica Sartori, Roberto Bethônico e Walter Guerra.

Em São Paulo, nos espaços destinados a mostras de artes visuais (Espaço Almeida Salles, Galeria Mário Schemberg, Espaço Darcy Ribeiro e a Sala Jorge Mautner) foram ocupados por 15 exposições de pintura, escultura, objeto, instalação e fotografia. As exposições foram no período foram: Exposição coletiva com Márcia Kikuchi, Ida Zami, Adriana Dias. Galeria Mário Schenberg, Espaço Almeida Sales, Sala Jorge Mautner. De 14/3 a 13/4; Exposição coletiva com Ana Elisa Batista, Isabel Cardoso, M. Cavalcanti, Sala Jorge Mautner, Espaço Almeida Sales. Galeria Mário Schenberg. De 18/4 a 18/5. – Exposição coletiva, Portas e labirintos. Sala Jorge Mautner e Galeria Mário Schenberg. De 22/5 a 22/6; Exposição coletiva, Fotografia ordinária. Espaço Almeida Sales. De 31/5 a 22/6; Exposição, Carol Arruda Botelho. Espaço Darcy Ribeiro. De 18/7 a 18/8; Exposição, Caixa de ovos embriões. Espaço Almeida Sales. De 1º a 31/8; Exposição coletiva dos alunos da FASM, Roberto Barbi, Walter Contreras, Espaço Darcy Ribeiro, Espaço Almeida Sales, Galeria Mário Schenberg, Sala Jorge Mautner. De 3 a 31/10; Gian Paolo Di Maio, Esculturas e Pinturas. Galeria Mário Schenberg.

De 5 a 31/12; Anual de artes visuais. Faculdade Santa Marcelina. Coletiva dos formandos em Artes Plásticas. Espaço Darcy Ribeiro. De 5 a 31/12; Coletiva de artes plásticas dos alunos da ECA/USP. Espaço Almeida Salles. De 5 a 31/12; Suiá Ferlauto. Pintura (óleo sobre papel) e escultura. Sala Jorge Mautner. De 5 a 31/12.

Em Brasília na Galeria Fayga Ostrower ocorreu a edição 2002-2003. Lembramos que desde a quinta edição (1999) o projeto foi ampliado para as regiões Norte e Nordeste. Em 2002-2003 a comissão de seleção foi composta por Agnaldo Farias (SP), Bia Medeiros (DF) e Grace Freitas (DF). A comissão que selecionou o Projeto Prima Obra 2003-2004 foi integrada por Viviane Matesco (RJ), Suzete Venturelli (DF) e Nelson Maravalhas (DF) Projeto Prima Obra 2003|2004 Gladstone Machado de Menezes. Detalhe Resquícius, de Luis Ernesto Venturelli (DF) e Nelson Maravalhas (DF). Os artistas expositores de 2002/2003

foram: Mostra coletiva: Karina Dias (DF); Luiz Olivieri (DF); Sandro Alves (DF). Individuais: Stela Tosta (DF); Flávia Duarte (DF). Na edição de 2003/2004 os expositores foram: Individuais: Lucia Gomes (PA); Juliana Notari (PE); Patrícia Gládis (FUNARTE, 2003, p.16-20).

No ano de 2004 as atividades de artes visuais apoiadas pela FUNARTE, resumidamente, com seus locais de execução respectivos foram: Em Aracaju - Pintura-Objeto-Híbridos. A foto dissolvida. Jorge Duarte/Juliana Monachesi/Adauto Machado/Bernardo Pinheiro/Ana Beatriz Mello. 10 a 17/7/04; em Belém - Desvendando o coletivo Marcos Chaves/Everardo Miranda/Marcone Moreira/Sérgio Bloch 10 a 17/7/04; em Palmas Fundamento da 3ª dimensão Ricardo Ventura / Marina Boaventura / Sandra Vilela/ Daniela Labra/ Pólita Gonçalves 10 a 17/7/04, em Cuiabá Objetos Pictóricos Ricardo Ventura/Gervane de Paula /Daniela Labro/Sandra Vilela/ Paulo César. 18 a 25/7/04; em Maceió Pintura-Objeto-Híbridos. A foto dissolvida. Juliana Monachesi/Marta Arruda/Bernardo Pinheiro/Flávia Corpas/Ana Rondon. 18 a 25/7/04. 16 a 21/8/04; em Natal - Deslocamento – Percursos – Impedimento. Ivens Machado/Adolfo M.Navas/Bernardo Pinheiro/Flávia Correia 14 a 21/8/04, em Curitiba - Arte-informação – Arte, Comunic. Internet. Patrícia Canetti/Lígia Canongia/ Fábio Noronha/Felipe Lacerda/Ana Beatriz Mello. 14 a 21/8/04; em Uberlândia - Pintura e Espaço Suzana Queroga/Wagner Barja/Afonso Lana/Sandra Vilela/Jorge Prata 14 a 21/8/04; em Manaus - Arte Estado Marcos Chaves/ Oscar Ramos/Everardo Miranda/Sérgio Bloch 16 a 20/8/04, em Fortaleza - Sem título Ivens Machado/Jared Domício/ Rodrigo Moura/Bernardo Pinheiro/Flávio Correia 21 a 28/8/04; em Campo Grande - O desenho na gravura estratégias da desconstrução Lia do Rio/Chica Granchi/Marília Panitz/Rafael Madonado/Felipe Lacerda/Flávia Corpas. 21 a 28/8/04; em Goiânia - Sem título Suzana Queiroga/Jailton Moreira/Marcelo Sola/Sandra Vilela/Ana Valéria. 21 a 28/8/04; em Recife - Motivo/Ação Ronald Duarte/Lisette Lagnado/Rodrigo Braga/Felipe Lacerda/Júlia Csekö/Joana Csekö /Julia Viegás. 28 a 4/9/04; no Rio de Janeiro - Arte na rede mundial de computadores Bia Medeiros/Christiane Melo/Simone Michelin/Camila Marques/Alexandre Lambert/Mariza Velloso. 18 a 25/9/04; em Brasília - Território Sensível Alexandre Dacosta/Viviane Matesco/ Nelson Maravalhas/Sérgio Bloch/Clarisse Tarran/Ângela Francisco. 18a 25/9/04; em Salvador - Pintura Karin Lambrecht/Juliana Monachesi/Yuri Sarmento/Sérgio Bloch/Joana Csekö. 16 a 23/10/04; em São Luiz - Impressões: Teoria, prática e investigação. João Atanásio/Mariza Velloso/Paulo César/Cristian Caselli/Beatriz Lemos. 16 a 23/10/04; em Porto Velho - Esculturas infláveis Cabelo/Paulo Paes/Luís Camilo Osório/André Sampaio/Tatiana Buhrnhein. 16 a 23/10/04; em

Vitória - Projetos impossíveis Cristina Pape/Cristina Tejo/Hilal Sami Hilal/Guilherme Rodrigues/Ana Valéria Velasco. 23 a 30/10/04; em Teresinha - Oficina p/ desregramento David Cury/Marisa Florido/Josefina Gonçalves/ Noilton Nunes/Felipe Rosemburg. 23 a 30/10/04; em Rio Branco - Esculturas infláveis Cabelo/Paulo Paes/Luís Camilo Osório/André Sampaio/Cristina Miranda. 23 a 30/10/04; em Belo Horizonte - A linguagem de desenho composição e criação Marcos Chaves/Adolfo Montejo/Mônica Sartori/Pedro Urano/Júlia Csekö. 23 a 30/10/04; em Boa Vista - Arte com projeção de slides Frederico Dalton/Sueli Farhi/Pedro Segreto/Beatriz Lemos 6 a 11/12/04; em Porto Alegre - IN SITU Regina Silveira/Adolfo Montejo/Carlos Pasqueti/Fernando Sales/Flávia Correia. 8 a 13/11/04; em João Pessoa - Intervenção no espaço zero Luiz Ernesto/Daniela Labra/José 6 a 13/11/04. São Paulo Cauê Alves/ Ana Paula Cohen/Tiago Mesquita/ Kika/Eliani Longo 16 a 20/11/04; em Florianópolis - Intervenção Afonso Tostes/Reynaldo Roels/Fernando Lindote/Felipe. Ribeiro/Tatiana Buhrnheim. 13 a 20/11/04; em Macapá - Fale com ela: falas inacabadas Fernanda Gomes/Elida Tessler/Franz Manata/Noilton Nunes/Cristina Amiran. 13 a 20/11/04.

Além da realização das oficinas, palestras, formatação de um banco de dados e criação de uma página na internet — www.rede.rais.com.br —, foi editado o CD-Rom Cronologia da Arte Brasileira, abrangendo o período compreendido entre o século XIX e início do século XXI. Este produto foi distribuído prioritariamente para instituições culturais e escolas públicas.

Agora vamos para o ano de 2004, ainda sob a presidência República de Luiz Inácio Lula da Silva com Gilberto Gil no Ministério da Cultura e Antonio Grassi como presidente da FUNARTE (FUNARTE, 2004, p. 98).

Na edição de 2004 do “Projéteis de Arte Contemporânea”, as obras foram selecionadas por comissão composta por um representante de cada região do país: Cristina Tejo (Nordeste), curadora e coordenadora de artes plásticas do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco; Eduardo Kalif (Norte), fotógrafo, jornalista e arte educador; Jailton Marengo Moreira (Sul), artista plástico e curador independente; Marisa Florido (Sudeste), mestre em história e crítica de arte EBA/UFRJ e doutoranda em artes visuais EBA/UFRJ; e Wagner Barja (Centro-oeste), notório saber em artes visuais e mestre em arte tecnologia/UnB. Artistas selecionados Adriane Lacerda Vasquez (RS), Alex Villar (RJ), Alexandre Monteiro Gomes (RJ), Ana Holck (RJ), Ana Maria Ladeira Torres (RJ) André Moura Bethlem (RJ), Andréa Lanna (MG), Armando de Carvalho Matos (RJ), Bianca Tomaselli (SC), Bruno Vieira de Britto (PE), Carlos Sansolo (RJ), Carolina Lopes (SP), Christina M.Meirelles (SP), Denise Ruschel Gadelha (RS), Do grupo- Benjamin Abras,

Denílson Rugsvann, Isabela Goulart, Marcos Palmeira, Sebastião Miguel – (MG), Elisa de Noronha Nascimento (RS), Everaldo Gonzaga Cassiano (RS), Fábio Carvalho (RJ), Felipe do Nascimento Barbosa (RJ), Francisco “Chico” Fernandes (RJ), Heleno Bernardi (RJ), Henrique de Souza Oliveira (SP), José Alberto Gomes (RJ), José Carlos de Melo (PE), Juliana Kase Tanno (SP), Júlio César Rodrigues Filho (RJ), Leonardo Botelho Videla (RJ), Luana Marchiori Veiga (SP), Lucia Laguna (RJ), Luiz dos Santos Preza (RJ), Luzia Renata da Silva (SC), Marcela Freire (SP), Marcos Lopes de Abreu (RJ), Marcos Trindade Sari (RS), Mariana Manhães (RJ), Marlice Villeroi Corona (RS), Mauricio José de Oliveira (RJ), Milena de Lima Travassos (CE), Pedro Engel Penter (RS), Ricardo Peixoto de Oliveira (PB), Rodrigo Braga (PE), Rosana Ricalde da Silva (RJ), Roselane Pessoa de Albuquerque (RJ), Sérgio Ricardo Dias Torres (RJ), Simone Rebelo (SP), Suely Farhi (RJ), Tatiana da Silva (SP), Vera Beatriz Eccel Lago (RS), William Toledo de Lima (SP). Foram realizadas duas mostra coletivas: Primeira coletiva Adriane Vasquez (RS), André Bethlem (RJ), Carolina Lopes (SP), Chico Fernandes (RJ), Denise Gadelha (RS), Felipe Barbosa (RJ), Henrique Oliveira (SP), Júlio Rodrigues (RJ), Leonardo Videla (RJ), Lúcia Laguna (RJ), Pedro Engel (RS) e Ricardo Peixoto (PB). Nas Galerias da FUNARTE, mezanino do Palácio da Cultura Gustavo Capanema. Rua da Imprensa, 16, Rio de Janeiro, de 16/9 a 22/10/04. Na segunda coletiva: Marcos Abreu (RJ), Lu Renata (SC), Bianca Tmaselli (SC), Luana Veiga (SP), Tatiana Blass (SP), Ana Holck (RJ), Andréa Lanna (MG), Mariana Manhães (RJ), Roselanen Pessoa (RJ), Elisa Noronha (RS), Maurício José (RJ), Suely Farhi (RJ) e Luiz Preza (RJ). Galerias da FUNARTE, mezanino do Palácio da Cultura Gustavo Capanema. Rua da Imprensa, 16, Centro, Rio de Janeiro, de 9/11 a 17/12/04. Na abertura da exposição, foram apresentadas duas performances: Rapto relâmpago, dos artistas Lula Wanderley e Marcos Chaves e Infiltração nos pilotis, com os artistas Aymberê César, Cabelo, Fabrício Mendes, Ronaldo Duarte, Joana Traub Csekö, Júlia Csekö, Márcia X e Ricardo Ventura. Plataforma Contemporânea do Museu Imperial de Petrópolis Via BR-040 – Longo trecho em aclave. Mostra coletiva de pintura, desenhos, objetos e instalações de Ana Maria Lessa, César Brandão, Ernesto Neto, Fernando Lucchesi, Fiúza Jorge Fonseca, José Bechara, Jorge Duarte, Marcos Coelho Benjamim, Mônica Sartori, Roberto Bethônico e Walter Guerra. Esta exposição resultou de um convênio entre a FUNARTE e o Museu Imperial de Petrópolis. De 2/1 a 1º/2/04. Via BR 040 – Serra Cerrado. Coletiva de pinturas, desenhos, objetos, fotografias, vídeos e instalações dos artistas: Clarissa Borges, Elder Rocha, Livia Carvalho, Marília Saenger, Marta Penner, Matheus Perpétuo, Mendes Faria, Miguel Rio Branco, Milton

Marques, Nelson Ricardo, Pedro Lobo, Ralph Gehre e Thiago Rocha Pitta. De 16/10 a 5/12/04.

Os artistas participantes destas exposições foram selecionados por uma comissão composta por um representante de cada região. As normas estabelecidas para participação foram abertas a todas as formas de linguagem (FUNARTE, 2004, p. 35-38).

No “Projeto Prima Obra” exposições de artes visuais em Brasília - (9ª edição), os espaços culturais foram ocupados com a realização de sete exposições. Sendo eles: Galeria FUNARTE Faya Ostrower. Gladstone Machado de Menezes - (DF) de 12/2 a 7/3/2004. Krishna Passos (DF); Marcos Costa (PE); Rodrigo Braga (PE); Thiago Martins (MA) de 18/3 a 11/4/04 Neiva (PA) de 15/4 a 9/5/2004 – André De Faria (BA) de 20/5 a 13/6/2004 O.17 (DF); Polyanna Morgana (DF) de 24/6 a 18/7/2004. Galeria FUNARTE Marquise Assis Aragão (DF) - a mostra fez parte do evento Ano Íbero-americano da pessoa com deficiência - de 24/3 a 25/4/2004 Gabriela Gusmão (RJ), como parte do evento Foto arte Brasília 2004 de 17/6 a 18/7/2004.

Em Brasília, foi lançado o “Projeto Atos Visuais”, em substituição ao de “Prima Obra”, com o objetivo de oferecer uma visão mais abrangente, panorâmica da produção artística contemporânea das regiões Centro-oeste, Norte e Nordeste e divulgar novos talentos. As obras foram selecionadas por uma comissão designada pelo Centro de Artes Visuais da FUNARTE.

Os artistas selecionados foram: Galeria Fayga Ostrower - Francisco Gustavo Costa de Lima e Moura (PB), Braz Marinho Júnior (PE), Maria Beatriz de Medeiros (DF). Amanda Melo (PE), Matias Monteiro Ferreira (DF), Luciana Lopes Fernandinho (DF), Bruno de Albuquerque Monteiro (PE), Milena de lima Travassos (CE), Andréa Feijó Andrade (PA), Marco Alessandro Luziardi Salgado (GO), Sandro Gomide (GO), Fábio Barbosa Rafael dos Santos (PE) e Raquel Mascarenhas (BA). Galeria FUNARTE Marquise: Maria Beatriz de Medeiros (DF), Suyan Sant’anna Baptista de Mattos (DF) e Antônio Carlos Elias (DF). Exposições realizadas Galeria Fayga Ostrower: Primeira Mostra Coletiva: Andréa Feijó (PA); Marcos Alessandro Luziardi (GO); e Sandro Gomide (GO), de 23/09 a 17/10. Segunda Exposição: Braz de Marinho (PE), de 29/10 a 21/11.

Nos espaços de Artes Visuais, o Projeto Espaços de Artes Visuais selecionou artistas das regiões Sul e Sudeste, que mostraram suas obras após a conclusão da reforma do espaço cultural que naquele momento estava prevista para julho de 2005. Os trabalhos foram selecionados por uma comissão designada pelo Centro das Artes Visuais da FUNARTE, composta por Agnaldo Farias, David Cury e José Roberto Aguillar. Os artistas selecionados

foram: Adams Teixeira de Carvalho (SP), Ana Lana Gastelois (RJ), Amanda Eluf, Antônio Vargas (SC), Bettina Vaz Guimarães (SP), Bruno Vieira de Britto (RJ), Camille Kachani (SP), Daniel Trench, Danielle Pusset (SP), Denise Gadelha (RS), Edu Marin (SP), Felipe Barbosa (RJ), Florian Breyer (SP), Francisco Marigelli (SP), Geraldo Blay Roizman (SP), Felipe Julian, Henrique de Souza Oliveira (SP), Janaína de Oliveira Garcia (SP), João de Freitas, Jorge Emmanuel (RJ), José Gabriel Lindoso, Juliana Russo (SP), Laura Huzak Andreato (SP), Luciano Rocha (RJ), Luiz Flávio (MG), Mariana Kadlec e Milena SZ. (SP), Marco Buti, Maurício Manciolli (SP), Mauro Bandeira (SP), Mirela Marino, Nino Cais (SP), Patrícia Maria Pomerantzeff (SP), Renan Cepeda (RJ), Rubens Espírito Santo e Maurício Andionolfi (SP), Sandro Gomide (GO), Taís Cabral Monteiro (SP), Tatiana Blass (SP), Yukie Hari (SP).

Foram realizadas cinco Mostras de Artes Visuais em São Paulo: Ala Jorge Mautner: Suiá Ferlauto, pinturas e esculturas, de 2 a 30/1; Galeria Mário Schenberg: Gian Paolo Di Maio, de 1º a 19/3. Espaço Almeida Salles: Coletiva de artes plásticas dos alunos da ECA/USP, de 1º a 31/1; Treze artistas afro-brasileiros, desenhos e pinturas, de 1º a 19/3; e Projeto Grafite, painel com poesia e grafite e fotografias, de 9 a 31/12.

A artista plástica Annabella Geiger recebeu apoio para expor em Pequim (China). Em setembro/2004, na Real Gallery de Pequim (China), foi realizada uma exposição retrospectiva de sua obra, acompanhada de palestras ilustradas sobre a arte brasileira contemporânea. A FUNARTE proporcionou a ida da artista plástica apoiando-a com passagem aérea (FUNARTE, 2004, p. 59-61).

Neste momento a FUNARTE lança ótimas publicações: Arte/Estado. Vários autores. Transcrição e edição das palestras e debates que aconteceram em 2003 e que reuniram importantes artistas e críticos para as artes visuais. Tiragem: 2.000 exemplares; Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda nos anos cinquenta. De Ana Bella Geiger e Fernando Cocchiarale. Tiragem: 1.500 exemplares; Coleção pensamento crítico - Coletânea de três textos críticos. Organizado por Glória Ferreira. Início da série que contempla a visão de críticos de artes visuais contemporâneos, Paulo Sérgio Duarte, Frederico Moraes e Icléia Cattani. Tiragem: 6.000 exemplares; Coleção Fala do Artista - Três antologias de textos. Coleção que visa mostrar o que pensam os artistas contemporâneos, através de suas obras e seus escritos – Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC – 1977/1985, Espaço NO/ Nervo Óptico e Ivan Serpa. Tiragem: 6.000 exemplares (FUNARTE, 2004, p. 80).

Em 2005, o “Projéteis de Arte Contemporânea”, mostra coletiva nacional apresentou trabalhos de artistas selecionados na segunda edição do evento (FUNARTE, 2005,

p. 3). Na sequência ocorreu a terceira exposição do projeto com obras dos artistas: Alex Villar, Ana Torres, Alexandra Monteiro, Armando Mattos, Christina Meirelles, Bruno Vieira, Marilice Corona, Marcos Sari, Milena Travassos, Fábio Carvalho, Carlo Sansolo, Simone Rebelo e William Toledo. A quarta exposição do projeto com obras dos artistas: Alberto Saraiva, Cassiano Carlos Melo, Heleno Bernardi, Marcela Rangel, Rodrigo Braga, Rosana Ricalde, Sérgio Torres, Vera Lago e Grupo de BH (Benjamin Abras, Isabela Goulart, Denílson Rugsvann, Marcos Palmeira e Sebastião Miguel).

Em Brasília ocorreu o Projetos Atos Visuais, com as seguintes exposições: Na Galeria FUNARTE: Fayga Ostrower; Amanda Melo (PE) Corpos Informáticos (DF) de 10 a 20/3/05; Matias Monteiro (DF) Luciana Paiva (DF) Rebeca Borges (DF) Luciana Fernandino (DF) de 31/3 a 24/4/05; F. Rafael (PE) Rachel Mascarenhas (BA) de 5 a 29/5/05; Gustavo Moura (PB) de 9/6 a 3/7/2005; Bruno Monteiro (PE) Milena Travassos (CE de 14/7 a 07/8/05; Andrea Farias (DF) Leopoldo Henrique Wolf (DF) de 10/11 a 11/12/2005; Marcelo Solá (GO); Ralph Gehre (DF) de 15/12/2005 a 15/1/2006. Na Galeria Marquise: Suyan de Mattos (DF) de 7/4/05 a 1º/5/05; Corpos Informáticos (DF) de 12/5 a 5/6/05; Antonio Carlos Elias (DF) de 16/6 a 10/7/05 (FUNARTE, 2005, p. 51-52).

Devemos lembrar que o 1º Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea contemplou 24 artistas, grupos e arquitetos com R\$6.250,00 (seis mil, duzentos e cinquenta reais) em valores da época, e a exposição nas galerias da instituição. A premiação foi uma iniciativa do Centro de Artes Visuais (CEAV).

Foram selecionados 24 projetos, dos 420 inscritos em todo o Brasil através de uma comissão julgadora formada por especialistas de arte. O relatório enfatiza que os jurados tiveram o cuidado de pluralizar as escolhas, não priorizando uma só tendência da arte contemporânea, mas várias delas. Os projetos selecionados foram expostos no ano de 2006, divididos em quatro grandes mostras. Os premiados foram: Amália Giacomini – RJ, Ana Holck – RJ, Arjan – RJ, Bernardo Pinheiro – RJ, Bruno Vieira – PE, Chico Fernandes – RJ, Claudia Vieira – RS, Dalva Rosenthal – SP, Diogo de Moraes – SP, Domingos Guimaraens – RJ, Estela Sokol – SP, Fabio Okamoto – SP, Gisele Camargo – RJ, Guilherme Machado – MG, Gustavo Prado – RJ, Henrique Oliveira – SP, Hugo Houayek – RJ, Marcus André – RJ, Milena Travassos – CE, Paulo Vivacqua – RJ, Suzana Queiroga – RJ, Tatiana Grinberg – RJ, Wagner Malta Tavares – SP, Yara Marques/José Tannuri – RJ (FUNARTE, 2005, p. 69-70).

Segundo o relatório, em 2004, no ano de sua implantação, a Rede Artes Visuais atuou nas 27 capitais brasileiras por meio de oficinas e palestras ministradas por 44 artistas visuais e 34 palestrantes, sendo todas as atividades registradas por 27 documentaristas

(FUNARTE, 2005, p. 73-75). Cerca de 3.500 pessoas participaram das oficinas/palestras e estima-se que o público indireto alcançado pela Rede Artes Visuais em 2004, tenha sido de 150.000 pessoas. O projeto foi desdobrado em: Rede Nacional de Artes Visuais – Conexão Contemporânea. O principal desdobramento da Rede Nacional Artes Visuais em 2005 foi, sem dúvida, o Rede Nacional Artes Visuais – Conexão Contemporânea e o Rede Conexão – Rio.

Ainda segundo o relatório, a Rede Nacional Artes Visuais – Conexão Contemporânea teve como meta possibilitar a realização de projetos elaborados e aplicados por artistas com reconhecimento de crítica e público. O evento Conexão Contemporânea aconteceu em Recife, Maceió, Brasília e na Aldeia dos Ashaninka no Acre. Acompanhando os artistas, seguiram fotógrafos e documentaristas, que fizeram trabalhos autorais envolvendo ensaios fotográficos e documentários. O evento obteve o envolvimento de cerca de 120 pessoas, que participaram diretamente das ações desenvolvidas pelos artistas, e cerca de 40.000 pessoas indiretamente. No Rio de Janeiro o evento homenageou os 60 anos de construção do Gustavo Capanema promovendo o encontro de 15 artistas visuais de diversas gerações, que desenvolveram, nos pilotis do Palácio, projetos de artes visuais. As ações envolveram multi-linguagens, como performance, pintura, escultura e vídeo instalação e aconteceram no decorrer do dia 22 de dezembro com um público direto estimado em 4.800 pessoas.

Os participantes da Rede Nacional de Artes Visuais – Conexão Contemporânea no período segundo o relatório (FUNARTE, 2005, p. 76) foram: Artistas visitantes: Chang Chi Chia, Eduardo Coimbra, Karin Lambrecht, Ronald Duarte, Sônia Andrade, Marcos Chaves, Denise Gadelha, Daniel Feingold, Paulo Paes, Marcos Cardoso Cabelo, Lula Wanderley, Ricardo Ventura/ Fernanda Gomes, Bia Medeiros, Everardo Miranda, Ana Rondon, Alexandre da Costa, Fernando Lindote, Luiz Alphonsus, Daniel Feingold, Goto, Adriano de Aquino, Afonso Tostes, Ronald Duarte, Paulo Duarte, Chang Chin Chang, Iuri Frigoletto e Elida Tessler. Artistas locais: Elias Santos, Tarcísio Ribeiro, Emanuel Franco, Wagner Barja, Maria Luiza Fragoso, Cristiane Bouger, Servulo Esmeraldo, Fernando Costa, Raul Cordula, Antônio Netto, Rita, Queiroz, Bruno Monteiro, Márcio da Silva, Tupy Neto, Airson Heráclito, Cláudio Costa, Gervane de Paula, Cristino Wapixana, Elis Regina, Lael Correa, Otoni Mesquita, Saionara Pinheiro, Carlos Contente, Afonso Tostes, Daniel Toledo, Fabrício Mendes, Hapax, José Bechara, Júlia Csekö, Luciane Briotto, Marcos Chaves, M. Schincariol, Maria Lynch, Natasha Bergothri, Raul Mourão, Ricardo Becker, Ronald Duarte, Carlos Asp, Paulo Resende e Júlio Tigre. Palestrantes: Aline Figueiredo, Eliakin Rufino, Vânia Rufino, Mariza Veloso, Tatiana Ferraz, Guilherme Bueno, Wagner Barja, Alberto

Saraiva, Daniela Lavra e David Cury, Marisa Florido, Ricardo Basbaum, Mariza Veloso, Cristiana Tejo, Adolfo Montejo, Lilian Amaral, Aguinaldo Coelho, Marcus Lontra, Flávia Vivacqua, Adolfo Montejo, Sérgio Franco, José Rufino Nelson Leiner Aguinaldo Farias, Paulo Sérgio Duarte Moacir dos Anjos Annabella Geiger, Carlos Zílio Ricardo Basbaum Cristina Salgado Glória Ferreira, Luiz Andrade, Afonso Luz, Reinaldo Maia Sílvia Maranca, Daniela Labra, Flávia Vivacqua, Guto Lacaz e Rejane Cantoni.

Em 2006 podemos observar, ainda sob a presidência da república de Luiz Inácio Lula da Silva, Gilberto Gil no Ministério da Cultura, Antonio Grassi na presidência da FUNARTE e como diretor do Centro de Artes Visuais – CAV, Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves).

Neste ano os participantes do evento Rede foram: Artistas Visitantes: Rubens Pileggi Sá, Lívia Flores, Frederico Dalton, Nadam Guerra, Marcio Botner, Simone Michelin, Daniel Feingold, Wagner Barja, Ricardo Ventura, Manfredo Souza Netto, Karin Lambrecht, Marcio Botner Ricardo Basbaum, Bené Fonteles, Lula Wanderley, Marcos Cardoso Fernanda Terra, Marcos Chaves, Chang Chi Chai, Mallu Fatorelli. Artistas Locais: Goto, Adauto Machado Elias Santos Fábio Sampaio, Patrícia Franca, Emanuel Franco Dirceu Maués, Geraldo Orthof, Elyeser Sturm, Sílvia Zamboni, Adir Sodré, José Tarcísio Antonio Barreto, Bianca Kanaak, Alice Vinagre, Oscar Ramos Manuas, Gabriel Souto, Maurício Camargo, Marina Boaventura, Paulo Meira, Ana Rondon, Rui Pereira, José Tannuri, Ronald Duarte, Fabrício Duarte, Jorge Duarte, Deneir, Fiúza, Nivaldo Carneiro, Roosivelt Pinheiro, Ana Rondon, Alexandre Vogler, Gustavo Ferraz, Mateus Rocha Pitta, Adrianna, Eu, Jorge Pinheiro, Mallu Fatorelli, Walter Firmo, Maya Zalta, Juliana Cerqueira, Alaim Moreira Lima, Maria Cristina da Silva, Lílian Amaral, Euler Sandeville, Mariana K, Braga Tepi. Palestrantes: Ronan Couto, Orlando Maneschy, Wagner Barja, Ricardo Resende, Nelson Ricardo Martins, Luiza Interlenghi, Luiz Edegar, José Rufino, Adolfo Montejo Navas, Delson Uchoa, Daniela Labra, Luiza Interlenghi, Eduardo Frota, Jailton Moreira, José Patrício, Geraldo Orthof, Lourival Batista, Maria do Carmo de Nino, Maurício Castro, Álvaro Maciel, Nelson Ricardo Martins, Xico Chaves, Afonso Luz, Guilherme Bueno, Milton Machado, Adriana Nascimento Luís Cancel, Sueli Lima, Luis Sérgio de Oliveira, Rosa Iazzelverg, Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira, Marisa Florido, Paulo Sérgio Duarte, Wagner Barja, Marisa Florido, Saulo Laudares, Franz Manata, Sandro Pimentel (FUNARTE, 2006, p. 68-69).

A FUNARTE realizou o 1º Prêmio de Artes Plásticas “Marcantônio Vilaça”, de 20 de junho de 2005, que tinha por objetivo estimular e difundir a produção contemporânea

da área de artes visuais, uma homenagem ao galerista Marcantônio Vilaça⁶, que foi um dos grandes responsáveis pela promoção das artes visuais brasileira, no Brasil e exterior nas últimas décadas. Os premiados foram: Fomento e pesquisa: Bené Fontelles (PA), Frederico Câmara (MG), Mariana Manhães (RJ), Milton Marques (DF), Ronald Duarte (RJ). Conjunto da obra: Nelson Felix (RJ). Monografia: Fernanda Cardoso Lopes (RJ) (FUNARTE, 2006, p. 104).

Em 2007, ainda durante a gestão do Ministro de Estado da Cultura Gilberto Passos Gil Moreira, a presidência da FUNARTE passa para Celso Frateschi⁷ e a diretoria do Centro de Artes Visuais passa para Maria Bastos (FUNARTE, 2007, p. 3).

Este é um período de muitos embates dentro da FUNARTE, entre o novo presidente Celso Frateschi e alguns servidores da instituição, entre eles o Xico Chaves que fora substituído por Maria Bastos.

Celso Frateschi em seus discursos iniciais ao assumir a FUNARTE começou a colecionar inimigos ao trazer ideias de expansão da FUNARTE, junto com declarações que desconsideravam o histórico de ações dos servidores mais antigos da casa. A saída de Frateschi ocorre depois de acusações em relação à utilização indevida dos recursos da instituição no aceleração dos processos, com tratamento diferenciado na aprovação da Lei Rouanet, em relação ao projeto do Grupo Ágora de teatro, ligado a Celso⁸. Em sua renúncia Frateschi se defendeu com uma carta de renúncia.

⁶ Um dos maiores colecionadores de arte contemporânea brasileira. Iniciou sua coleção aos 15 anos e atuando como marchand, trabalhou exaustivamente para lançar novos artistas no mercado brasileiro e internacional das artes. Doou diretamente diversas obras de sua coleção para museus em todo o mundo. Infelizmente, Marcantônio Vilaça faleceu aos 37 anos, depois de uma parada cardíaca decorrente de um acidente vascular cerebral. No Brasil existem dois prêmios que levam o nome de Marcantônio em sua homenagem. Um é o Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantônio Vilaça para as Artes Plásticas que contempla cinco artistas, cujos trabalhos são acompanhados por um crítico ou curador de arte. Ao final deste processo, as obras selecionadas são reunidas em exposições itinerantes em selecionadas capitais estaduais, de diferentes regiões do país e, posteriormente, doadas ao acervo de instituições culturais. Em paralelo às mostras, são realizados programas educativos para a promoção da cultura na sociedade brasileira. O outro prêmio é do Centro de Artes Visuais da FUNARTE, chamado Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, com o objetivo de incentivar produções artísticas inéditas destinadas ao acervo das instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos. Em suas últimas edições exige ineditismo das obras, desta maneira a FUNARTE passa a fomentar, num só edital, tanto a difusão das artes visuais quanto a produção artística.

⁷ Ator e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores. Foi o Presidente da FUNARTE de 2007 a 2008. In: PRESIDENTE da FUNARTE Celso Frateschi pede demissão. O Globo. Rio de Janeiro, 6 out 2008. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

⁸ O jornalista do jornal O Globo, André Miranda criticou a aprovação recorde do projeto do Grupo Ágora de teatro, ligado a Celso Frateschi. Para maiores detalhes o leitor encontrará todo o desenrolar dos fatos e acusações mútuas na internet, já a notícia inicial, que desencadeou todo este processo culminando com a saída do ator da FUNARTE pode ser encontrada no CEDOC: MIRANDA, André. O Globo. Segundo Caderno. 4 out 2008.

O TRANSATLÂNTICO FANTASMA

Digo não!

Aceitei assumir a presidência da Funarte por acreditar na possibilidade de contribuir na construção de políticas públicas para a área cultural. Não vim para essa missão participar de brigas intestinas, pois acredito que o país espera e precisa de respostas concretas para estimular o nosso desenvolvimento cultural. Digo isso tendo como foco muito mais o conjunto de nossos cidadãos do que a nossa comunidade artística. Portanto, o movimento articulado de alguns funcionários e de alguns setores do Ministério da Cultura para desestabilizar minha gestão na presidência da Funarte não encontrará nenhuma resistência de minha parte.

Fui convocado pelo ex-ministro Gilberto Gil para colaborar com o governo Lula, o que muito me honra e enobrece. Já havia sido secretário de cultura duas vezes em Santo André, junto com Celso Daniel, e em São Paulo, com Marta Suplicy. Experiências das quais tenho muito orgulho de ter participado.

Sou um artista e vim para a Funarte com o mesmo propósito de me envolver num projeto coletivo de construção de políticas de cultura que rompesse, da mesma forma que o governo Lula rompeu, com os limites sociais e regionais de atenção e atendimento governamental. Durante esse ano e meio de trabalho, procuramos mudar alguns conceitos apontados e acordados com o ministério:

- 1) Descentralizar as atividades da Funarte, deixando de lado a sua característica histórica de um “cariocentrismo” radical. O antigo Secretário da Cultura Aloysio Magalhães dizia que a Funarte era um grande transatlântico encalhado na Rua Araújo de Porto Alegre. Deram-me a tarefa de pensar as atividades da instituição em escala nacional, como deve ser, e fazer zarpar o “transatlântico encalhado” por muitas décadas.
- 2) Institucionalizar nossos programas, tirando-os da fragilidade dos mecanismos esquizofrênicos da Lei Rouanet.
- 3) Reinventar institucionalmente a Funarte.
- 4) Responder aos desafios colocados por nossa produção artística nacional, dentro de conceitos definidos pela gestão Gilberto Gil.
- 5) Implantar políticas estruturantes em nível nacional para todas as áreas artísticas.

Avançamos muito, apesar da conjuntura às vezes adversa, tanto no Ministério da Cultura quanto na própria Funarte. No Ministério, vivemos um tempo bastante comprometido pela greve, e depois enfrentamos a troca do ministro. Já na Funarte, além da conjuntura, temos problemas estruturais como o seu desenho administrativo extremamente presidencialista, o histórico da instituição truncado pelo governo Collor e desde então comprometida em sua missão institucional. O “transatlântico” encalhado “que Aloysio Magalhães definia, em razão do longo tempo empacado no Rio de Janeiro, deteriorou talvez definitivamente, com o abandono e fragilidade da quase totalidade de seus “marinheiros”. Como num navio fantasma, parte de sua tripulação, também quase fantasma, vive de assombrar o novo e de expulsá-lo de seus domínios. A carcaça carcomida dessa embarcação serviu durante muitos anos de alimento aos ratos da burocracia e do corporativismo. Gordos, esperam a sua aposentadoria. Que tenham um bom apetite.

Neste final de semana, fui alvo de dois ataques destes piratas do caribe. Primeiro uma carta da ASSERTE (Associação dos Servidores da Funarte), que terá em seguida uma resposta detalhada para recuperar a verdade e defender aqueles inúmeros funcionários da Funarte que tentam heroicamente desencalhar essa instituição. Funcionários esses que são “representados” por uma associação que os ataca no que eles têm de mais sagrado, que é a missão de servir ao público.

O outro ataque veio pelo jornal O Globo e utilizou um repórter muito bem formado na arte de dizer meias verdades, de iludir o entrevistado, de se negar a estudar documentos que venham desmontar a sua tese mentirosa.

Que se sustenta em apenas partes de uma documentação editada e conseguida criminosamente. Que entrevista para um tema e usa as respostas para outro.

Ou seja, um pequeno aprendiz de Goebles, que acredita que a mentira soberana passa por verdade. Esse jornalista sequer iria me entrevistar. E só o fez de “mentirinha”, pois, pelo que tudo indica, a matéria já estava editada na véspera de nosso contato. O repórter se negou totalmente a consultar os documentos que revelam de forma cabal as mentiras de sua matéria e mostram a regularidade dos trâmites legais dos processos dentro da Funarte. Também não levou em consideração as informações prestadas pela Petrobrás que atestavam o interesse da estatal pelo projeto desde agosto de 2007, uma vez que se tratava de um projeto de continuidade. O repórter mistura, de forma deliberada, os procedimentos para confundir o leitor e passar a idéia de irregularidade. Soma, apenas quando lhe interessa, de forma capciosa, os tempos de tramitação dos processos dentro da Funarte com os tempos em outras instâncias do Ministério.

A verdade é que a Funarte regularizou o trâmite dos processos da Lei Rouanet. Atualmente o processo leva no máximo 21 dias para ser analisado pela Funarte e isso fere toda uma indústria de atravessadores que “facilitavam” as aprovações que eram de seu interesse. Uma legião de lobistas perdeu o emprego e isso os perturba. A profissão dos que “acompanhavam” os processos não tem mais nenhuma necessidade de existir. E isso aconteceu porque mexemos num nicho que resistia desde a implantação da Lei Rouanet, que era o setor de análise dos Pronac. Ampliamos o número de pareceristas, treinamos e dinamizamos a gestão, e hoje não existem mais dificuldades, fazendo com que as “facilitações” percam o sentido de existir. Isso também perturba.

Procurei, durante todo esse período, cumprir com a missão que me foi confiada. Mas não tenho mais instrumentos, nem meios, nem vontade de tentar seguir nessa viagem estagnada, nessa cidade maravilhosa onde o olhar para o nosso país parece limitar-se aos braços do Cristo Redentor. Declino da presidência da Funarte, evidentemente não pela matéria de O Globo, pois na minha longa vida pública, já enfrentei outros processos difamatórios que se mostraram vazios como esse que está em curso. Saio porque se caracterizou uma articulação espúria que eu não tenho o menor interesse de enfrentar. Aceitei essa presidência para trabalhar positivamente e avançar na implantação de mecanismos republicanos de fomento e financiamento. Para federalizar as nossas ações e trabalhar com o conjunto dos entes federativos na construção do Sistema Nacional de Cultura. Para ajudar implantar o Programa Mais Cultura que é realmente o que interessa e não para perder o meu tempo em querelas de vaidades pessoais.

Agradeço carinhosamente aos inúmeros funcionários da Funarte que se empenharam nessa nossa missão e espero que sobrevivam a essa legião de gasparzinhos que habitam o belo e vistoso Palácio Capanema.

No meu primeiro dia de trabalho na Funarte, durante o almoço com Pedro Braz e Sergio Sá Leitão, fui abordado pelo jornalista Ancelmo Gois também do Jornal O Globo. A sua única pergunta foi se eu seria o paulista que teria vindo tomar a Funarte. Surpreso com a grosseria, demorei dois segundos para responder, o que foi suficiente para ele emendar: “Pois fique sabendo que, para mim, paulista bom é paulista morto”. Virou as costas e foi embora. Felizmente o Rio de Janeiro não se traduz no preconceito dessa figura.

Que esses descansem em paz!

Toda a minha formação tem como ponto de referência o Teatro. Foi pelo teatro que entrei em contato com grandes mestres da humanidade. Foi pelo teatro que fui preso ainda menor de idade pela ditadura. Estudando grandes textos entendi a dialética da grandeza e da pequenez da alma humana. Foi o teatro que me levou às minhas experiências exitosas em Santo André e São Paulo. E finalmente, é o teatro que me clarificou situações nebulosas como essa, não pelo discurso, mas pelo ato.

Eu resolvi agir sim!
Celso Frateschi⁹

Frateschi ficou de 2007 a 2008 e foi substituído por Sérgio Mamberti que ocupou o cargo de 2008 a 2010.

Não é nosso intuito analisar os procedimentos, a conduta de nenhum dos dirigentes ou ex-dirigentes da FUNARTE, inclusive as de Celso Frateschi. Nossas análises não podem determinar com precisão a veracidade dos fatos, por serem relativamente recentes.

Voltando para as ações do período, temos o Rede Nacional FUNARTE Artes Visuais. Os artistas que participaram com ações foram: Cláudia Sperb, Lílían Amaral, Wagner Barja, Marcelo Gandhi, Rubens Pilegi, Sanzia Pinheiro, Júlio Lira, Rubens E.Santo, Alexandre Vogler, Denise Adams, Laura Belém, Maurício Dias, Juliana Franklin, Sylvia Amélia, Isaura Pena, Alberto Saraiva, Márcia Ferran, Rubem Grilo, Rubem Grilo, Marcos Bonisson, Malu Fatorelli, Lia Menna Barreto, Raul Mourão, José Spaniol, Lucas Bambozzi, Raul Mourão, Lucas Bambezzi, João Câmara, Clarissa Diniz e Terezinha Filha, Joana Traub Cseko, Daniel Toledo, Fred Svendsen, Cauê Alves, André Verzon, Wagner Barja, Marcelo Nazareno Rodrigues, André Komatsu, Júlia Cseko, Fábio Luiz, Frederico Dalton, Fernando Lindote, Denise Gadelha, José Alberto Nemer, Daniela Mattos, Zalinda Cartaxo, Oriana Duarte, Maurício Castro Kasmin, Benedito Nunes, Denise Gadelha, Elaine Tedesco, Rodrigo Braga, Alexandre Barbalho, Daniel Toledo, Tânia Rivera, Malu Fatorlli, Márcio Doctor, Alberto Saraiva, Ivo Mesquita, Fernando Lindote, Ricardo Basbaum, André Verson, Cláudio Donato, Alexandre Vilas Boas, Lílían Amaral, Alexandre Valentim, Frederico Dalton, Yuri Firmeza, Wilson Lázaro, Max Pereira, Camila Sposati.

No Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte, os premiados foram: Marcone José Moreira, Marcos Olegário Pessoa Gondim de Matos, Amanda Melo da Mota Silveira, Curtiano Hoehner Lenhardt, CORPOS INFORMÁTICOS (Bia Medeiros, Carla Rocha, Diego Azambuja, Fernando Aquino, Luiz Ribeiro, Kacau Rodrigues, Mareio Mota, Marta Mencarini e Wanderson França), Laís Myrrha, Adriana Alves Magalhães Maciel, Ana Lúcia Muglia Pereira, Beatriz Pimenta Velloso, Floriano Carvalho de Araújo, Gustavo Moreira Speridião,

⁹Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/o-transatlantico-fantasma/>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

Isabela Vasconcellos Pucú, Livia Flores Lopes, Maria Nepomuceno Taborda, Francisco Coutinho, Laerte Gomes de Cunha Ramos, Luiz Maurício Pereira Brandão, Rafael Xavier Carneiro, Teresa de Campos Viana, Newton Rocha Filho, Aline Maria Dias, Diego Rayck da Costa, Fernanda Bulegon Gassen, Rommulo Vieira Conceição (FUNARTE, 2007, p. 65).

No Prêmio Atos Visuais – 2007 Os artistas selecionados foram: Enrico Rocha Barbosa Costa, Járed José Barbosa Domício, CORPOS INFORMÁTICOS (Bia Medeiros, Carla Rocha, Diego Azambuja, Fernando Aquino, Luiz Ribeiro, Kacau Rodrigues, Marcio Mota, Marta Mencarini e Wanderson França), Luciana Paiva Pinheiro, Carlos Pablo Cardoso Lobato, Fabrício da Silva Teixeira Carvalho, Laís Myrrha, Gustavo Moreira Speridião, Hugo Maria de Mendonça Houayek, Andrei Rubina Thomaz, Daniel Trench Bastos, Egídio Rocci dos Santos, ESTÚDIO 6 (Alexandre Mirandez, Edu Marin Kessedjian e Marcelo Pontes de Carvalho) e Karen Fortunée de Picciotto Kabbani (FUNARTE, 2007, p. 66).

Nos Espaços FUNARTE de Artes Visuais em São Paulo. Foram premiados 26 artistas, selecionados através de edital. Os artistas selecionados foram: Sandro Gomite, Ana Lana Gastelois, Luiz Flávio, Bruno Vieira Brito Felipe Barbosa, Janaína Garcia, Luciano Rocha, Mauro Bandeira, Adams Teixeira de Carvalho, Bettina Vaz Guimarães, Camille Kachani, Daniela Pusset, Floriana Breyer, Francisco Maringelli, Geraldo Blay Roizman, Henrique de Souza de Oliveira, Juliana Russo, Bettina Vaz Guimarães, Laura Hazuk Andreato, Maurício Adinolfi, Rubens Espírito Santo, Mauricio Manciolli, Milena Sazfir, Mariana Kadlec, Nino Cais, Patrícia Pomerantzeff, Taís Cabral, Antônio Vargas e Denise Gadelha (FUNARTE, 2007, p. 67).

A FUNARTE também deu apoio à artista Anna Bella Geiger durante a exposição “Cartografias Estéticas” – Arte em Brasil Hoy, em Madri, Espanha – 8 a 15 de julho de 2007 Tratou-se da participação da artista Anna Bella Geiger que palestrou no evento que antecedeu a Feira Arco/2008 de Arte Contemporânea, quando o Brasil foi o país homenageado (FUNARTE, 2007, p. 99).

Na área de arte educação precisamos destacar a co-edição da Coleção Arte e Educação Convênio firmado entre a FUNARTE e a Fundação Editora da UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”), para concepção de um programa de edições de livros sobre Arte e Educação, constituído pela produção editorial e gráfica de 04 títulos, com tiragem de 2000 exemplares (FUNARTE, 2007, p. 105).

Em 2008, período do Ministro de Estado da Cultura. João Luiz Silva Ferreira com Sérgio Mamberti como Presidente da FUNARTE e Myriam Lewin como diretora executiva e Maria Bastos como diretora do CEAV (FUNARTE, 2008, p. 2).

Seguem as ações do ano na área das artes visuais: Galeria do Palácio Gustavo Capanema - Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea 2007/2008 - 2ª Exposição com os artistas: Diego Rayck, Chico Togni, Rafel Carneiro e Gustavo Speridião de 8/1 a 22/2/08; “Shortcuts” foi uma retrospectiva da obra do designer Erik Magnussen e “Impressões: Gráfica Contemporânea Dinamarquesa” foi feita pela Associação de Artistas Gráficos Dinamarqueses que documentava a área de gravura e artes gráficas dinamarquesas como são atualmente expressas. de 7/2 a 7/3/08; Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea 2007/2008 - 3ª Exposição com os artistas: Adriana Maciel, Goto, Laerte Ramos, Livia Flores e Romano de 4/3 a 18/4/08; Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea 2007/2008 - 4ª Exposição com os artistas: Cristiano Lenhardt, Izabela Pucú, Teresa Viana e Aline Dias de 6/5 a 20/6/08; Prêmio Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea 2007/2008 - 5ª Exposição com os artistas: Amanda Melo, Fernanda Gassen e Cristiano Lenhardt, Gaio, Lais Myrrha, Marcone Moreira e Rommulo Vieira Conceição de 3/7 a 15/8/08; 68/Utópicos e Rebeldes - Exposição que fez parte do projeto “Relembrar, Celebrar e Entender 40 anos de 68” de 8 a 21/12/08 (FUNARTE, 2008, p. 67).

Na Galeria Fayga Ostrower ocorreu o Prêmio Atos Visuais 2007/2008 - 2ª exposição com os artistas: Fabrício Carvalho/MG – Exposição “TransObjeto” de 31/01 a 9/3/08; Prêmio Atos Visuais 2007/2008 - 3ª exposição com o artista: Jared Domício/CE – Intervenção na arquitetura da galeria de 27/3 a 4/5/08; Prêmio Atos Visuais 2007/2008 - 4ª exposição com os artistas: Daniel Trench e Felipe Cohen/SP e Lais Myrrha/MG - Os dois primeiros apresentaram juntos a instalação “Vento Encanado” e Lais Myrrha apresentou o vídeo “Compensação dos Erros” e a instalação “Teoria das Bordas I” de 15/5 a 22/6/08; Prêmio Atos Visuais 2007/2008 - 5ª exposição com os artistas: Hugo Houayek/RJ e Karen Kabbani/SP de 3/7 a 10/8/08; Prêmio Atos Visuais 2007/2008 - 6ª exposição com os artistas: Andrei R. Thomaz/SP, Egídio Rocci/SP, Enrico Rocha/CE, Luciana Paiva/DF e Pablo Lobato/MG – Andrei exhibe “Para Desenhar com os Olhos/“Para Percorrer com os Olhos”, vídeo que se apresenta como um jogo. Egídio expôs instalação que mostrou um trenzinho mecânico caminhando sobre trilhos. Enrico apresentou a série fotográfica “Perguntas ordinárias em Percursos Existenciais”. Luciana apresenta vídeoinstalação “Pequenas Distâncias” e Pablo apresentou uma das instalações da série “Rios” de 21/8 a 28/9/08 Galeria Marquise; Ar Livre Artes Visuais – Intervenções Urbanas 2008 - Exposição que reuniu 14 artistas de Brasília e Goiânia que trabalham com multimeios e assinam intervenções em diversos espaços do Plano Piloto e satélites de 26/1 a 15/2/08; Prêmio Atos Visuais 2007/2008 “Corpos Informáticos” - Carla Rocha, Diego Azambuja, Fernando Aquino, Luiz

Ribeiro, Kacau Rodrigues, Márcio Mota, Marta Mencari e Wanderson França - O grupo apresentou o trabalho “Composição Urbana 07” para Web Arte Interativa de 15/5 a 22/6/08; Prêmio Atos Visuais 2007/2008 Estúdio 6 Arquitetos/SP - Alexandre Mirandez, Edu Marin Kessedjan e Marcelo Pontes de Carvalho. Os artistas apresentaram “Escada 488”, um trabalho de interferência urbana de 3/7 a 10/8/08 (FUNARTE, 2008, p. 78-79).

No Espaço FUNARTE em São Paulo/SP ocorreram: Exposição do Projeto Espaços FUNARTE Artes Visuais - 2ª exposição individual simultânea, com a participação dos artistas: Adams Carvalho, Bruno Vieira, Francisco Maringelli, Maurício Adinolfi, Rubens Espírito Santo e Patrícia Pomerantzeff de 12/2 a 11/3/08; Exposição do Projeto Espaços FUNARTE Artes Visuais. 3ª exposição individual simultânea, com a participação dos artistas: Antônio Vargas, Denise Gadelha, Luiz Flávio e Maurizio Manciola de 18/3 a 18/4/08; Exposição do Projeto Espaços FUNARTE Artes Visuais. 4ª exposição individual simultânea, com a participação dos artistas: Camille Kachani, Felipe Barbosa, Janaína García, Mauro Bandeira, Nino Cais e Taís Cabral de 29/4 a 29/5/08; Exposição do Projeto Espaços FUNARTE Artes Visuais - 5ª exposição individual simultânea, com a participação dos artistas: Ana Lana Gastelois, Bettina Vaz Guimarães, Daniella Pusset, Florian Breyer, Jorge Emmanuel, Juliana Russo, Luciano Rocha e Sandro Gomide de 4/6 a 4/7/08 (FUNARTE, 2008, p. 80-81). Continuação das 4 exposições de mostras de artistas premiados em 2007 - selecionados por meio de edital - para realização de exposições individuais e/ou coletivas, abrangendo as diversas linguagens e tendência da produção artística - 2ª Exposição: Bruno Vieira Brito, Adams Teixeira de Carvalho, Francisco Maringelli, Maurício Adinolfi, Rubens Espírito Santo e Patrícia Pomerantzeff - 3ª Exposição: Antônio Vargas, Denise Gadelha, Maurício Manciola e Luiz Flávio - 4ª Exposição: Camille Kachani, Felipe Barbosa, Janaína García, Mauro Bandeira, Nino Cais e Taís Cabral - 5ª Exposição: Ana Lucia Castelois, Bettina Vaz Guimarães, Daniella Pusset, Florian Breyer, Jorge Emmanuel, Juliana Russo, Luciano Rocha e Sandro Gomide.

No Espaço FUNARTE Casa do Conde – Belo Horizonte / MG, ocorreu: Exposição “Asa Branca” Nuno Ramos. Projeto com visitas monitoradas que visava contribuir para a expansão da formação cultural dos alunos da rede pública de ensino de 9 a 30/3/08 (FUNARTE, 2008, p. 81); Insensata. Mostra de arte que reunia artes visuais, teatro e música a partir de trabalhos artísticos produzidos por portadores de sofrimento mental de 28 a 31/5/08 (FUNARTE, 2008, p. 82).

Exposição do Projeto Atos Visuais – Brasília - Continuação das 5 exposições de mostras de artistas premiados em 2007 - selecionados por meio de edital - para realização de

exposições individuais e/ou coletivas, abrangendo as diversas linguagens e tendências da produção artística - 2ª Exposição: Fabrício da Silva Teixeira Carvalho - 3ª Exposição: Jâred Domicio - 4ª Exposição: Daniel Trench, Felipe Cohen e Lays Myrrha - 5ª Exposição: Hugo Houayek e Karen Kabbani, Alexandre Mirandez, Edu Marin Kessedjian e Marcelo Pontes de Carvalho - 6ª Exposição: Andrei Thomaz, Egídio Rocci, Enrico Rocha, Luciana Paiva e Pablo Lobato.

No Rio de Janeiro tivemos a Exposição do Projeto Projéteis FUNARTE de Arte Contemporânea- RJ. Continuação das 4 exposições dos premiados no Projeto Projéteis em 2007 – selecionados por meio de edital - para realização de exposições individuais e/ou coletivas, abrangendo o teor inovador das artes visuais na atualidade e a diversidade de meios e linguagens disponíveis - 2ª Exposição: Diego Rayck - SC, Chico Togni - SP, Rafael Carneiro - SP e Gustavo Speridião-RJ - 3ª Exposição: Adriana Maciel- RJ, Newton Rocha Fº - PR, Laerte Ramos-SP, Livia Flores- RJ e Floriano Carvalho de Araújo-RJ - 4ª Exposição: Cristiano Lenhardt-PE, Izabela Pucú – RJ, Teresa Viana-SP e Aline Dias-SC - 5ª Exposição: Amanda Melo -PE, Fernanda Gassen – RS, Gaio, Laís Myrrha MG, Marcone Moreira-PA e Rommulo Vieira Conceição – RS (FUNARTE, 2008, p. 86-88).

Em 2009 pudemos ainda sob o governo do Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, com o Ministro de Estado da Cultura João Luiz Silva Ferreira e Sérgio Duarte Mamberti na presidência da FUNARTE com a direção executiva de Myriam Lewin. O diretor do CEAV neste momento era Ricardo Resende.

As principais realizações da FUNARTE no ano 2009 nas artes visuais foram: Prêmio de Artes Plásticas “Marcantonio Vilaça” e Programa Rede Nacional de Artes Visuais (FUNARTE, 2009, p. 16-17). No Rede Nacional de Artes Visuais, em sua sexta edição foram concedidos 15 prêmios, três prêmios para cada região do país.

No Complexo Cultural São Paulo Galeria Mário Schenberg e Centro de Convivência Waly Salomão as realizações foram: Entorno de: Nos Limites da Arte. A exposição reuniu um conjunto de obras inéditas de vários artistas, integrantes do Grupo de Estudos do Ateliê Fidalga de 3 a 31/10/09 – 1º a 15/11/09 - 3 a 20/12/09. Galeria Flávio de Carvalho – São Paulo / SP; Verbo 2009 – 5ª Edição da Mostra Anual de Performance de 6 a 11/7/09 - Da Rua: Que Pintura é Essa de 7/5/09 a 14/8/09; Paisagem Sonora em 8 e 9/8/09 - Mapas de 3/10/09 a 15/11/09; Entorno de: Nos Limites da Arte – Artista Plástica Laura Huzar de 3 a 20/12/09 (FUNARTE, 2009, p. 63).

A FUNARTE apoiou muitos artistas em eventos, como a participação do Brasil na 53º Bienal de Arte de Veneza – Itália, onde colaborou com apoio aos artistas Luiz Braga e

Delson Uchôa, como representantes do Brasil, de 7/6 a 22/11/09, também a participação do Brasil no Festival Internacional de Arte Contemporânea – Philografika 2010 – Filadélfia (EUA), com o apoio a artista Regina Silveira, selecionada para representar o Brasil neste importante evento internacional de gravura (FUNARTE, 2009, p. 83). Também teve a participação brasileira por intermédio do artista Paulo Bruscky na 10ª Bienal Internacional de Havana – Cuba de 27 a 30/3/09 (FUNARTE, 2009, p. 126).

Neste período ocorreu também a Exposição Nos Limites da Arte, nas galerias da FUNARTE de São Paulo, mostra que reuniu trabalhos de artistas e grupos cujas atividades são desenvolvidas nos arredores da FUNARTE São Paulo, de 3/10/09 a 02/2010 (FUNARTE, 2009, p. 84).

Há um destaque neste período para a arte de rua com uma série de 4 mostras com o objetivo de contribuir para o debate sobre a institucionalização da pintura de rua, do grafite e a intervenção urbana de uma forma As exposições foram: Da Rua: Que Pintura É Essa? Local: Complexo Cultural FUNARTE São Paulo. Período: 7/5/09 a 14/8/09. Local: Galerias Rio de Janeiro. Período: 21/5 a 17/7/09. Público Atingido: 3.825 pessoas; Da Rua: Imagem, Arte e Ação. Local: Complexo Cultural FUNARTE Brasília. Período: 10/9 a 8/11/09. Local: Espaço Cultural Cento e Quatro – Belo Horizonte. Período: 24/11 a 20/12/09. Público Alvo: 959 pessoas.

Foram realizados encontros para o debate sobre as artes visuais, um deles foi Encontros – Arte em Foco. Tratou-se de um ciclo de palestras e intervenções artísticas voltado às reflexões teóricas sobre as artes, em seus diferentes campos. Os 3 encontros foram realizados na representação FUNARTE Minas Gerais, abordando os seguintes temas: Arte Contemporânea nos anos 60; História da Música Brasileira e Arte e Novas Mídias – Histórias e contextos criativos, atingindo um público de 500 pessoas (FUNARTE, 2009, p.129-130).

Nas publicações do período, nas artes visuais foram publicadas as seguintes: A Trilha da Trama e outros textos sobre arte, Paulo Sérgio Duarte e Luisa Duarte (organizadora) - Esta coletânea de ensaios de Paulo Sérgio Duarte apresenta um panorama da arte brasileira na segunda metade do século XX; Coleção Arte Brasileira Contemporânea – Cildo Meireles - O catálogo documenta a produção do artista plástico no período entre 1967 e 1979; Coleção Fala do Artista – Cildo Meireles e Carmem Maia - A partir de entrevistas e outros depoimentos de Cildo Meireles, o livro desvenda detalhes de sua trajetória profissional e de seu pensamento; Angel Vianna – Sistema, Método ou Técnica? – Suzana Saldanha (organizadora) - Reunião de ensaios de artistas, educadores e profissionais da saúde que aplicaram as ideias de Angel Vianna em suas áreas de atuação; Caderno Técnico nº. 06 –

Diagnóstico de Conservação em Coleções Fotográficas – Clara Mosciaro - A autora oferece os conhecimentos para avaliação do estado de conservação de acervos e para o avanço na solução de problemas associados à preservação fotográfica (FUNARTE, 2009, p. 134-136); Estudos da Economia da Cadeia Produtiva das Artes Visuais. Continuação da pesquisa iniciada em 2008, em parceria com a Fundação Universitária José Bonifácio, com o objetivo em diagnosticar os elos da Cadeia Produtiva das Artes Visuais (FUNARTE, 2009, p. 136).

No ano de 2010 ainda no período do Ministro de Estado da Cultura. João Luiz Silva Ferreira e Sérgio Duarte Mamberti na presidência da FUNARTE, com Myriam Lewin na direção executiva da instituição, temos agora o pintor Adriano de Aquino como diretor do Centro de Artes Visuais – CEAV (FUNARTE, 2010, p. 3). Profissional que tem um longo histórico de colaboração e proponente direto e indireto com a FUNARTE como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho.

As principais realizações de artes visuais da FUNARTE no ano 2010 foram: Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, Prêmio de Apoio a Festivais de Fotografia, Performance e Salões Regionais, Prêmio de Arte Contemporânea, Rede Nacional de Artes Visuais, Bolsa de Estímulo a Produção Crítica em Artes Visuais, Bolsa de Estímulo a Criação Artística em Artes Visuais e Conexão Artes Visuais – MinC/FUNARTE/Petrobras (FUNARTE, 2010, p. 11-12).

Neste relatório vemos uma crítica que também foi feita por Xico Chaves, durante a entrevista que nos foi concedida, com relação a evasão de funcionários da FUNARTE que deixam a instituição em busca de melhores salários e também o excesso de burocracia que atrapalha a agilidade dos processos. Vejamos o texto:

O corpo funcional da FUNARTE ainda é pequeno, e muitos servidores que ingressaram na instituição pelo concurso público de 2006 já saíram em busca de salários melhores. Com isso, a FUNARTE perdeu não só a mão de obra, mas também os investimentos em treinamento e qualificação desses profissionais. Ressalta-se que, cinco anos após esse primeiro certame, mesmo apesar de repetidas solicitações, a FUNARTE não teve autorização para promover um novo concurso público para contratação de pessoal. O corpo funcional da FUNARTE continua acanhado diante da grandeza de sua missão institucional e, principalmente, diante da complexidade que os avanços tecnológicos e novas tendências culturais trouxeram para as linguagens artísticas. Um dos fatores que mais prejudicam o seu pleno funcionamento é a inadequação das normas administrativas que regem a FUNARTE ao cotidiano de seus gestores públicos. Tais regras permanecem demasiado anacrônicas, muitas vezes conduzindo mais ao excesso de controle do que a eficiência da máquina. A FUNARTE pode contar com parceiros, patrocinadores e apoiadores, em contribuições que driblaram a escassez de recursos e viabilizaram a execução de alguns projetos que não seriam atendidos por orçamento próprio. Para alcançar seus objetivos, a Fundação buscou também fortalecer a integração com o aparato técnico-burocrático necessário a política para as artes (secretarias, fundações, agências etc.); promover a institucionalização de espaços e mecanismos

de participação social (palestras, seminários, conselhos, câmaras, conferências etc.); e elaborar e adequar a legislação para atender aos três níveis da administração pública (FUNARTE, 2010, p. 22).

No programa Rede Nacional de Artes Visuais, em 2010, foram contemplados 40 projetos. No Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia a premiação contemplou 36 projetos. No Edital de Apoio a Festivais de Fotografia, Performances e Salões Regionais foram selecionados 15 projetos, de pessoas jurídicas, para realização de festivais de fotografia, performances e de salões regionais. No Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea, foram selecionados 15 projetos para ocupação de seus espaços de artes visuais.

Neste ano a Bolsa FUNARTE de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais – foram concedidas 10 bolsas aos vencedores do processo seletivo, para desenvolverem a reflexão crítica e teórica acerca da atual arte brasileira e a Bolsa FUNARTE de Estímulo à Criação Artística em Artes Visuais. Concedeu 10 bolsas a artistas para produzirem obras inéditas e de qualidade (FUNARTE, 2010, p. 32-33). Não houve detalhamento dos artistas participantes das ações da FUNARTE no relatório de 2010.

Observamos que nas últimas gestões desta segunda FUNARTE quebra-se totalmente a antiga tradição da FUNARTE de zelar pela qualidade gráfica do seu material de memória e divulgação. Não há uma padronização adequada como vimos na época da primeira FUNARTE em especial no período militar encabeçado por Aloísio Magalhães. A falta de unidade gráfica já é um problema por si só que se soma a escassez de dados que é o mais grave em um período no qual a sociedade civil cobra por transparência nas ações da coisa pública.

Em 2011, no mandato da Presidente Dilma Rousseff, com a Ministra de Estado da Cultura Ana Maria Buarque de Hollanda, Antonio Carlos Grassi na presidência da FUNARTE com Myriam Lewin na diretoria executiva e Xico Chaves como Diretor do CEAV (FUNARTE, 2011, p. 3).

As principais realizações da FUNARTE no exercício 2011 foram: Nas Artes Visuais: Rede Nacional de Artes Visuais, Prêmio Procultura de Estímulo as Artes Visuais e Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea (FUNARTE, 2011, p. 15).

A Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais contemplou 45 projetos. A FUNARTE executou o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais, contemplando 31 projetos, voltados ao estímulo às iniciativas que contribuam para a promoção e a valorização

das linguagens artísticas visuais nacionais, por meio de sua pesquisa, informação, produção e circulação.

Em 2011, para o Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea, vinte criações foram selecionadas para ocupar os locais expositivos da instituição.

A FUNARTE também apoiou a participação brasileira por intermédio do artista Artur Barrio, na Bienal Internacional de Veneza/Itália.

Em 2011, foram produzidas as seguintes publicações e pesquisas na área de artes visuais: 3 Cadernos Técnicos de Conservação Fotografia (Volume 7) – Sylvie Pénichon, Martin Jürgens e Alison Murray – Práticas de Montagem de Fotografias Contemporâneas (FUNARTE, 2011, p. 53-54). Também não houve detalhamento dos artistas participantes das ações da FUNARTE no relatório de 2011.

Em 2012, Dilma Rousseff nomeia Marta Suplicy a nova Ministra de Estado da Cultura, Antonio Carlos Grassi continua na presidência da FUNARTE com a direção executiva de Myriam Lewin e a direção do CEAV com Francisco de Assis Chaves Bastos (FUNARTE, 2012, p. 3).

As ações de artes visuais neste ano foram: Rede Nacional Artes Visuais, Prêmio FUNARTE de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea, Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia e Conexões FUNARTE/Petrobras de Artes Visuais (FUNARTE, 2012, p. 18). A FUNARTE cedeu suas galerias – nas cidades de Belo Horizonte, Brasília, São Paulo e Recife – a artistas contemporâneos. No Prêmio de Arte Contemporânea, 21 criações foram selecionadas para ocupar os espaços. Também foram realizadas 27 oficinas em diversas cidades.

Nos Prêmios de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, Marc Ferrez de Fotografia, Rede Nacional Artes Visuais e Conexões FUNARTE /Petrobras de Artes Visuais, que juntos contemplaram 110 projetos (FUNARTE, 2012, p. 23-24). Teve também o apoio a participação brasileira na XI Bienal de Arte Contemporânea de Havana – Cuba – Mostra da obra do artista Carlito Carvalhosa (FUNARTE, 2012, p. 64). Em relação às oficinas de artes visuais – Foram realizadas 27 oficinas em diversas cidades, capacitando 634 profissionais segundo o relatório de 2012. No Prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea nas cidades de Belo Horizonte, Brasília, São Paulo e Recife, 21 criações foram selecionadas para ocupar os espaços (FUNARTE, 2012, p. 65-66). Especificamente o Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de contemplou 45 projetos e Programa Rede Nacional de Artes Visuais contemplou 30 projetos. O Prêmio FUNARTE de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça contemplou 15 projetos (FUNARTE, 2012, p. 69-70). O Conexão Artes Visuais MinC/FUNARTE/Petrobras premiou

20 projetos (FUNARTE, 2012, p. 71). Novamente não houve detalhamento dos artistas participantes das ações da FUNARTE no relatório de 2012.

Em 2013 com o mesmo quadro ministerial e de servidores, com Francisco de Assis Chaves Bastos como Diretor do CEAV.

As ações nas artes visuais neste ano foram: Prêmio Mulheres nas Artes Visuais, o qual premiou 10 projetos, Prêmios de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, Marc Ferrez de Fotografia, Rede Nacional de Artes Visuais e Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais, que juntos contemplaram 69 projetos, a FUNARTE cedeu suas galerias – nas cidades de Belo Horizonte, São Paulo, Brasília, Recife e Rio de Janeiro – a artistas contemporâneos. Em 2013, com o Prêmio de Arte Contemporânea, 21 criações. Foram realizadas 30 oficinas em diversas cidades. O Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais contemplou 22 projetos. Apoio a participação brasileira com as obras de Hélio Fervenza e Odires Mlászho na 55ª Bienal Internacional de Veneza – Itália. A Bolsa FUNARTE de Estímulo à Produção em Artes Visuais concedeu 14 bolsas. O Prêmio de Arte Contemporânea selecionou 21 criações para ocupar os espaços da FUNARTE. E nos Desafios Contemporâneos – Oficinas de Artes Visuais – Foram realizadas 30 oficinas em cidades do país. Teve também apoio ao Evento Ordem do Mérito Cultural – Evento anual em comemoração ao Dia Nacional da Cultura, o qual agraciou personalidades e instituições em suas três classes: Grã-Cruz, Comendador e Cavaleiro. Em 2013 os homenageados foram Tomie Ohtake e Oscar Niemeyer. A Ministra da Cultura entregou as insígnias aos 37 agraciados (FUNARTE, 2013, p. 85-86).

No Prêmio FUNARTE de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – foram contemplados 15 projetos. No Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia – 18 projetos.

Inédito foi o Prêmio FUNARTE de Arte Negra – 33 projetos visando incentivar projetos nas áreas de artes visuais, circo, dança, música, teatro e preservação da memória a serem realizados por proponentes autodeclarados negros (pretos e pardos, de acordo com o IBGE). A premiação foi efetivada em 2014 (FUNARTE, 2013, p. 87). Novamente não houve detalhamento dos artistas participantes das ações da FUNARTE no relatório de 2013. Novamente um ato falho na comunicação da instituição.

Em 2014 visualizamos o Sr. Juca Ferreira no cargo de Ministro de Estado da Cultura, Francisco Bosco na presidência da FUNARTE e Reinaldo da Silva Veríssimo como Diretor Executivo e como Diretor do Centro de Artes Visuais – CEAV continua o Sr. Xico Chaves (FUNARTE, 2014, p. 2).

As ações nas artes visuais foram, através de editais dos prêmios: Artes Plásticas - Marcantônio Vilaça; Marc Ferrez de Fotografia; Rede Nacional de Artes Visuais; Mulheres nas Artes Visuais.

Na área da arquitetura a FUNARTE teve uma importante colaboração da FUNARTE que deve ser citada a exposição “*Brazil: Modernity As Tradition*”, na 14ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza em junho de 2014, na Itália (FUNARTE, 2014, p. 15).

Durante 2014 foram editadas 13 obras dentre todas as obras de todas as áreas apoiadas pela instituição, sendo 10 títulos inéditos e 3 reimpressões (FUNARTE, 2014, p. 105). Nas artes visuais e assuntos pertinentes foi editado apenas: Exposição Brazil: Modernity As Tradition, na 14ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza/Itália (FUNARTE, 2014, p. 108).

Na Bolsa FUNARTE de Estímulo à Produção em Artes Visuais – 14 bolsas com projetos de criação e pesquisa em artes visuais, e no Prêmio FUNARTE Mulheres nas Artes Visuais – 10 projetos. No XIII Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia – 18 projetos inéditos. Programa Rede Nacional de Artes Visuais – 25 projetos. Prêmio FUNARTE de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – foram contemplados 6 projetos (FUNARTE, 2014, p. 116).

Encerramos aqui o resumo das ações da FUNARTE na última década.

O CEAV/FUNARTE prossegue com as seguintes ações nas artes visuais: Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia, Prêmio FUNARTE Mulheres nas Artes Visuais, Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, Bolsa FUNARTE de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2014 e o Programa Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais.

7 PRINCIPAIS CRÍTICAS ORIUNDAS DE GESTORES, EX-GESTORES DA FUNARTE E DE OUTROS PROFISSIONAIS DA ÁREA

Antes de expormos nossas ideias, é importante discutirmos as críticas mais incisivas coletadas em nossas entrevistas e nos levantamentos documentais, oriundas de gestores da FUNARTE, ex-gestores e de outros profissionais diretamente ou indiretamente ligados a questão. São profissionais com um histórico expressivo na área de políticas públicas culturais para as artes. Em especial destacamos para o leitor os trechos da entrevista de Paulo Sérgio Duarte e de Adriano de Aquino, principalmente por fazerem oposição ao modelo da FUNARTE aplicado nas últimas décadas.

Acreditamos que também esse exercício proporcionará a todos nós um universo distinto de proposições para uma revisão das políticas públicas voltadas para as artes visuais. Nossa escolha não indica nossa plena concordância com estes entrevistados e pronunciamentos coletados, mas revela muitos alinhamentos com as nossas ideias e com o que outros profissionais da área envolvidos também pensam, como por exemplo, os pronunciamentos feitos no evento Arte/Estado em 2003 que após ser transcrito virou um livro em 2004. Publicação de suma importância para a divulgação deste importante acontecimento que infelizmente foi muito pouco divulgada e mal distribuída.

O Arte/Estado de 2003 é o último evento congregador patrocinado pelo estado brasileiro deste então direcionado para as reflexões desta relação. Ocorrido no início do governo Lula, representava naquele momento de retomada da FUNARTE o início do diálogo oficial com a classe artística e foi muitíssimo celebrado, acreditando-se que seria estabelecido no calendário oficial, o que não se concretizou. Assim como os gestores envolvidos nós acreditávamos que seria o início de uma virada na condução das políticas públicas para as artes no país, hoje revendo, soa como mais uma fugaz estratégia de marketing governamental.

Vejamos alguns trechos do texto introdutório da publicação do evento feito por Xico Chaves:

A concepção de uma política nacional para as artes visuais da FUNARTE segue um processo de reaproximação com os artistas, críticos, educadores, curadores, editores, museólogos, produtores e público. Nos últimos anos, a FUNARTE, além de afastar-se deste convívio mais direto, não dispôs de recursos para desenvolver projetos sintonizados com as reivindicações das áreas encarregadas de criar novos modelos de gestão cultural. Diante disso, a nova administração decidiu redesenhar as estruturas anteriores.

Assim, o programa de ação do atual Centro de Artes Visuais surge como resultado da substituição de uma política esgotada por uma construção democrática de novas diretrizes, exigidas por uma produção contemporânea diversificada e rica em linguagem e conteúdo

Organizada pela FUNARTE e o grupo “Artes Visuais/Políticas”, a primeira grande reunião com o MinC ocorreu em maio de 2003, no Parque Lage, com a presença de artistas, críticos, estudantes de arte, professores e produtores, que propuseram a ampliação dos debates. Foi demorado o processo de encaminhamento desta segunda etapa, porque diversos artistas e grupos - que durante anos mantiveram sua independência e distanciamento do Governo Federal - resistiam a uma aproximação maior.

Coube ao setor de artes visuais da FUNARTE e colaboradores, organização e difusão, encaminhamento e realização do ciclo Arte/Estado, iniciado em julho de 2003, no auditório do Palácio Gustavo Capanema, com recursos liberados pelo MinC e pela presidência da FUNARTE. Paralelamente, a FUNARTE realizava um diagnóstico sobre sua atuação anterior e preparava seus programas para a atual gestão, dando já prioridade a alguns projetos básicos. Na área de artes visuais, estava em andamento, e em fase de realização, a reocupação das galerias da FUNARTE no Rio, com “Projéteis de Arte Contemporânea”, a reestruturação das galerias de Brasília e de São Paulo, o projeto de Bolsas de Pesquisa, a Rede Artes Visuais (ARTE/ESTADO, 2004, p.9-10).

Notamos que o texto se refere exclusivamente à área de artes visuais e que o evento foi organizado justamente pelos gestores desta área específica das artes da FUNARTE, não se trata, portanto de um evento das artes como um todo. Interessante também observarmos que justamente foram as pessoas de artes visuais, a forma de arte que tem como tradição o isolamento, o trabalho solitário dos artistas, que tenham sido as pioneiras em buscar esta união em prol de debates complexos, necessários para as relações da arte com o estado. Além da reaproximação com a classe artística inerente a conjuntura, o texto fala também de um redesenho das estruturas anteriores e na sequência de uma substituição de uma política cultura esgotada. Este texto narra exatamente o processo criativo de Xico Chaves neste renascimento estrutural com aumento de investimentos da instituição. Um processo acelerado em função do atraso, recursos escassos e da grande demanda acumulada. Todos estes fatores ficaram explicitados ao perscrutarmos as mais frequentes reclamações de todos os participantes do evento Arte/Estado.

Vejamos a seguir um trecho bem relevante da palestra da curadora Denise Mattar¹ durante o eventoe presente na obra:

No meu trabalho, tive a oportunidade de dois tipos de experiência completamente diferentes. Como vocês sabem, trabalhei em diversas instituições, trabalhei como

¹ Formada em filosofia e psicologia, atuou como coordenadora do Museu da Casa Brasileira e como diretora técnica do MAM - em São Paulo. Foi coordenadora de Artes Plásticas do MAM - RJ. A partir de 1997 passa a atuar como curadora independente, tendo como principais curadorias as exposições: Di Cavalcanti: 100 anos, Flávio de Carvalho, 100 anos de um Revolucionário Romântico, Ismael Nery, A Poética de um Mito, Pancetti - o Marinheiro Só, dentre outras exposições expressivas no cenário da arte contemporânea.

curadora do Museu da Casa Brasileira em São Paulo, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E depois, passei a trabalhar como curadora independente. Isso me dá duas visões bem diversas do funcionamento de todo o circuito de arte. Na verdade, estamos aqui para discutir sobre Arte e Estado, mas o problema é que tudo é comunicante, nada é separado, ou seja, as coisas se entremeiam umas com as outras. Minha observação desse período todo que venho trabalhando, percebo que o grande problema é a falta de política cultural. E essa falta de política cultural se reflete de inúmeras maneiras. Vou dar um pequeno exemplo.

Há alguns anos, estava na Europa e tinha um almoço com John Solmmer, na época diretor da Fundação Gulbenkian. Também estava no almoço o Molder, que viria a substituir Solmmer. Quando o Solmmer estava para sair da Gulbenkian, o Molder, que iria substituí-lo, passou um ano trabalhando com ele. Então o que aconteceu? Você tem uma instituição que tem uma solução de continuidade. Você tem um diretor trabalhando, aquele diretor vai sair e o outro que vai entrar trabalha junto com ele um tempo e aí continua o trabalho. Não que o Molder tenha seguido tudo que o Solmmer começou, mas nada foi cortado estupidamente como o que se vê aqui. Você está trabalhando numa instituição e, de repente, é tirado de um dia para o outro. Ou o diretor é tirado e tudo que estava combinado, feito, já era. É como disse a Márcia X: Você faz esse ano, a gente não vai ter dinheiro, mas o ano que vem a gente vai ter... E no ano seguinte já tem outro, que faz o mesmo discurso e não se consegue nunca ter uma continuidade.

Acho que uma das grandes reivindicações que a gente teria que fazer junto ao novo governo é que fosse criada uma política para as instituições e que fosse estabelecido um critério de continuidade. Não vejo solução para o circuito de arte que não seja o fortalecimento das instituições. Não vejo nenhum outro caminho. Porque, na verdade, as instituições existem para mostrar os artistas. E toda essa parte chata de captar patrocínio, de juntar dinheiro, deve ser feita pelas instituições. O artista deve ser preservado disso. Não tem cabimento um artista ter que vender o seu próprio trabalho.

Se tiver uma instituição trabalhando direito, você tem um orçamento para o ano inteiro e você determina quais as exposições que a instituição vai fazer. E os patrocinadores patrocinam um conjunto de projetos que a instituição vai desenvolver. Aí não vai ter problema. Porque se você quiser vender para a Petrobrás uma instalação da Márcia X, com os falos todos rodando, será difícil convencer o setor de marketing da empresa. Mas se estiver dentro de um programa de uma instituição, e a gente vai fazer uma exposição como fizemos a mostra de arte erótica no MAM - ela está dentro de um programa. E não cabe aos patrocinadores discutirem a programação da instituição. Eles apoiam a instituição e sua programação anual; a instituição é que faz a programação. Sinto que não existe outro caminho a não ser esse fortalecimento.

Quando trabalhava no Museu de Arte Moderna do Rio, tivemos a oportunidade de uma experiência fantástica, uma exposição chamada Transparências, para a qual foram convidados onze artistas de várias faixas etárias. Hoje, todos são famosos; na época, nem todos, vários estavam começando. O Ernesto Neto, por exemplo, quase não era conhecido. A primeira vez que ele fez um trabalho enorme foi lá. Eu coordenei o projeto. A Prefeitura deu o dinheiro para a realização da exposição, e pagamos um pró-labore a cada artista por seu trabalho, e a produção de cada trabalho era bancada separadamente. Tínhamos uma equipe de produção para ajudar os artistas a produzirem os trabalhos. Terminada a exposição, cada artista ficou com o seu trabalho. Foi um projeto maravilhoso, que possibilitou uma integração, todo mundo trabalhando junto, o Tunga, a Lygia Pape, o Ernesto Neto, a Waleska Soares, a Fernanda Gomes..., e os trabalhos foram se juntando. Criou-se um momento de criação tão precioso que até hoje essa exposição é marcante para todos os artistas que participaram dela. Estou dando dois exemplos para vocês perceberem como o trabalho de um curador, de uma instituição, como tudo isso pode ser enriquecedor.

Uma das participantes dessa exposição era a Iole de Freitas e eu tinha dito para a Iole, ou melhor, disse para todos os artistas que a exposição se chamava Transparências porque estava realizando aquela exposição em função do espaço daquele salão do MAM, que tem 1.800 metros quadrados, de um lado se vê o mar e do outro, a cidade. Você está num espaço transparente. Não queria aquele tipo de exposição que parece estande de feira, e propus a cada artista fazer o trabalho que quisesse, mas ninguém teria direito a parede, todos conviveriam no mesmo espaço. A Iole de Freitas me disse: Não posso, preciso de uma parede. Como é que vou sustentar as coisas sem uma parede? Respondi que existiam outras soluções, e sugeri que pensássemos juntas. Propus que trabalhasse com pedras. E fomos juntas ver umas pedras. Foi um momento muito marcante para a Iole, para sua obra. Na verdade, a proposta da exposição libertou-a da parede.

O outro exemplo que quero citar aconteceu também nessa exposição, com outro artista, o Ivens Machado, que trabalha com cimento, é maravilhoso. Disse-lhe que queria uma peça transparente. E ele falou: Você está maluca! Como é que vou fazer uma peça transparente? Trabalho com cimento!. Mas ele fez uma peça maravilhosa, que era quase um ideograma, toda de madeira e sustentada pelo cimento. Foi uma proposta nova e instigante. Então acho que tem um espaço enorme para troca entre o curador e o artista e que a gente praticamente não usa por causa de dinheiro. E a gente aqui no Brasil, não usa por falta de dinheiro porque a gente volta ao mesmo ponto, a gente tem que ter uma instituição que sustente isso.

Então acho que a gente deveria trabalhar no fortalecimento das instituições, principalmente cobrando do governo que seja estabelecido um perfil para elas, e que esse perfil tenha sempre uma sequência, não importa a pessoa que esteja lá naquele momento, já que hoje toda pessoa que entra, começa mudando tudo de novo. Como tudo no Brasil, não é um privilégio das instituições culturais. Mas na nossa área é uma calamidade! Você agenda uma exposição com uma instituição internacional para daqui a três anos e fica com uma fama horrorosa, com razão, porque marcamos, acertamos tudo, e de repente muda o diretor, muda a política e bye, acabou. Nunca há uma continuidade. E como nunca se consegue estabelecer essa continuidade, também não se consegue uma via de mão dupla com as instituições internacionais: receber apoio delas e levar arte do Brasil. Nunca se consegue fazer esse caminho porque a política cultural é sempre picada, picotada, cortada, sem continuidade.

Outro dia numa conversa sobre circuito de arte, estava dizendo que não temos um no Brasil, e existem vários circuitos de arte diferentemente estabelecidos no mundo. Um exemplo de circuito de arte que funciona é o dos Estados Unidos. Lá são as galerias que lançam os artistas, expõem e mostram o trabalho de artistas novos. A função delas é essa. A partir de a galeria estar lançando os artistas, você tem a segunda parte que são as curadorias das instituições, que começam a criar exposições coletivas, conjuntas, como por exemplo: o artista expõe numa galeria pequena. Mostra seu trabalho, um curador vê, junta com outro artista e ambos participam de uma exposição. Fora do Brasil, na Europa e nos Estados Unidos há muitas instituições. Uma exposição montada em uma cidade da Europa ou dos Estados Unidos, viaja o país inteiro e o custo é dividido entre todas as instituições. Isso torna tudo mais viável. O artista vai fazendo um circuito e acaba realmente chegando a um museu.

Entramos aí na segunda parte: os museus fora do Brasil têm poder de compra, eles têm uma política de aquisições. E quando eles compram, os colecionadores também compram, porque têm o aval da instituição que faz a compra. E a instituição quando compra, não compra do artista, e sim da galeria. Logo, a instituição alimenta o circuito. O próprio museu é quem vai ajudar a manter o funcionamento da galeria. Isso é um circuito e é o que não temos no Brasil. Obviamente não estou com ilusões de que a gente tão cedo consiga ter um circuito aqui, mas acho que vale a pena começarmos a pensar isso. Na verdade, temos que caminhar para buscar instituições mais sólidas, para que o artista possa ser preservado e fazer o seu trabalho, possa

criar em sossego e não ter que ficar buscando patrocínio. Era mais ou menos isso que eu queria falar (ARTE/ESTADO, 2004, p. 32-35).

As críticas de Mattar são muito pertinentes ao citar a premência de fortalecimento das instituições culturais de apoio às artes e ao aparelhamento do estado prejudicial, que em suas trocas cíclicas de governo interrompem processos caros, complexos que oneram a união.

Nós apenas discordamos de Denise naquilo que se refere aos privilégios que os artistas devem ter em relação aos recursos oriundos do estado. Achamos excessivos, e comparativamente errados quando ela cita dois sistemas diferentes que é o caso do brasileiro e do americano. No caso do segundo ela cita o apoio ao artista proveniente das galerias americanas, portanto, do mercado norte americano de arte e aqui no Brasil ela acha um absurdo que nossos artistas disponham suas obras à venda para sobreviverem dentro de suas dinâmicas. A crise recente vivida pelo nosso país mostra que não é possível termos um estado financiador de todos os processos da vida de seus cidadãos, isto não deve ser diferente no caso dos artistas que inclusive cobram respeito profissional perante esta sociedade.

Seria interessante ao meio acadêmico levantar sistematicamente todas as raízes desta ideia de que o artista é um ser diferenciado socialmente no que tange às questões tributárias e ao apoio estatal. Muito provavelmente isso está conectado às raízes das ligações muito próximas dos artistas com as antigas cortes europeias, quando chegavam a habitar a própria residência do rei.

Simone Michelin², artista visual, palestrante do evento, defende diferenciações nas tributações dos artistas, isto é senso comum para boa parte da classe de artistas visuais. Lembremos as reivindicações de Iberê Camargo quando se referia às importações de produtos para pintura, com seu Salão Preto e Branco. Vejamos o discurso de Simone:

Por que o artista tem que pagar por um serviço ou produto o mesmo que uma agência de publicidade? Por que, no Brasil, tudo o que existe na área de informática e fotografia, para citar apenas duas, é tão absurdamente caro? Por que os impostos e os juros dos empréstimos financeiros são um assalto.

Antes, porém, é preciso entender que o artista deve cobrar pelo seu trabalho. O artista trabalha o tempo todo, ao contrário da imagem, que é senso comum, de que permanece um boêmio, alienado, vagabundo, louco, alguém que vale menos porque 'pensa com as mãos'. Na revisão das leis de incentivo à cultura deve-se prever o pró-

² Artista plástica, professora assistente e doutoranda em Linguagens Visuais pela da Escola de Belas Artes/UFRJ. Incorpora tecnologias de comunicação e produção de imagens, vídeo, sistemas computacionais e construções arquitetônicas na produção da obra de arte. Exposições recentes: Made in Brazil, Instituto Itaú Cultural, São Paulo/Brasil; Orlândia, Rio de Janeiro/Brasil; Projeto MAC - artista pesquisador, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro/Brasil; Blanco, Negro y de Color, Centro de Arte Reyna Sofia, Madrid/ Espanha.

labore para a criação do artista visual, da mesma forma que tem o diretor de cinema, o intérprete etc.

Do outro lado, dentro da universidade e na estrutura do ensino em geral, também permanece o mal-entendido. Para começar, a arte deveria ser disciplina obrigatória nos currículos de todos os níveis de formação, com carga horária, e não ser tratada como um passatempo eletivo.

A formação dos professores de arte pode e deve ser aprimorada. Os cursos de Educação Artística deveriam ser extintos e todos os professores de arte do primeiro, segundo e terceiro graus, deveriam, obrigatoriamente, ter bacharelado em artes visuais, música, teatro, literatura, história da arte. Dentro disto, para complementar as necessidades específicas de cada caso - se o artista quiser dar aula para o primeiro, segundo ou terceiro grau - as disciplinas pedagógicas seriam procuradas na Pedagogia.

As escolas de arte de terceiro grau deveriam ser consideradas centros de pesquisa em nível de excelência e receber financiamento digno para esta finalidade. Isso exigiria das escolas uma revisão e atualização de suas estruturas internas. A universidade precisa urgentemente de uma significativa reforma, além de simples suporte financeiro.

Para as mudanças ocorrerem, é necessário o envolvimento dos diferentes segmentos da sociedade. O problema da arte não se resume só ao Ministério da Cultura, está também conectado aos Ministérios da Educação, Ciência e Tecnologia, Fazenda, das Cidades, entre outros. Poderíamos olhar para outros modelos, como o francês, onde as escolas de arte estão vinculadas ao Ministério da Cultura e não ao da Educação. Não estou sugerindo que se importem modelos, apenas que existem muitas formas possíveis. Temos que rever a nossa, torná-la melhor, fazê-la jogar a nosso favor. É vital a desburocratização do sistema educacional para permitir a ampla reforma que se faz necessária (ARTE/ESTADO, 2004, p. 314).

Michelin traz questões importantes em sua fala quando cita a necessidade de um pagamento ao artista visual, só não deixa claro a contrapartida que o artista deve dar. Cita também a necessidade de extinção dos cursos de educação artística, algo um tanto exagerado para demonstrar sua insatisfação com a formação de arte-educadores no Brasil. Ela possivelmente passa do assunto tributário ao assunto educacional no sentido de mostrar a origem do desprezo da nossa sociedade ao fazer artístico. Retornando para a questão tributária, nós particularmente não acreditamos que deva haver uma diferenciação para a classe artística, além de inconstitucional, podemos nos perguntar por que um enfermeiro que lida com problemas prementes não deveria ter o mesmo benefício. Nós artistas sim deveríamos ser porta-vozes de uma reforma tributária geral que gerasse novos parâmetros favoráveis aos pequenos empreendedores da nossa sociedade como um todo.

Esse não é um costume só da classe artística de buscar diferenciações junto ao poder público. Na verdade o acúmulo de leis que geram diferenciações é algo que precisa acabar, as regras devem ser justas, sustentáveis e para todos.

Outra questão muito levantada durante o evento foi sobre a colocação de obras em espaços públicos. A respeito, Michelin disserta:

Em relação a políticas governamentais, sobre essa história de arte pública, desconheço se no Brasil existe uma coisa do gênero. Houve um movimento há muitos anos atrás, não sei bem como aconteceu aqui no Rio, que levou a arte para as estações de metrô e também a arte pública com as esculturas de Ivens Machado, José Resende, Waltércio Caldas, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, que se encontram pela cidade. Foi uma realização que passa pela Prefeitura. Nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra existe uma política pública realmente para a arte. A construção civil dá uma porcentagem no seu custo que é destinada a uma obra de arte pública (ARTE/ESTADO, 2004, p. 79).

Fica evidente a importância de um evento como o Arte/Estado da FUNARTE quando um tema tão polêmico como a arte pública (monumentos, grafite, arte mural, intervenções urbanas e etc.) ainda não foi debatido corretamente em conjunto com o poder público. O Arte/Estado poderia ser inserido no calendário da instituição de alguma maneira e a questão de arte pública poderia ser um dos seus principais eixos temáticos.

Aliado a um evento de grande porte o possível renascimento do Salão Nacional de Artes Plásticas também contribuiria enormemente para a união e debate da classe artística. Preenchendo lacunas que afligem boa parte dos artistas, que sentem falta de ambientes intelectualizados de interlocução. Isto foi expressa por Anna Maria Maiolino.

Todos temos assuntos muito sofisticados e cada vez desejamos mais novas tecnologias - e os delírios são grandes, as universidades são para pouquíssimas pessoas. Aí, quando a Simone diz que na universidade tem debate, fico com minha baba caindo, porque eu mesma estou excluída desse debate, uma vez que isso é uma necessidade minha, intelectual e sofisticada, própria da arte. Mas, a arte também é uma capacidade de se expressar e dar a possibilidade para que todo mundo possa ter isso. E voltamos sempre à questão do Salão Nacional que é antiga; tenho muitos anos de arte e sempre vai e volta essa discussão. E percebi também... é... não, vamos voltar ao Salão Nacional. Não importa como tenha que ser, tem que existir porque o jovem necessita de espaço para que possa existir o trabalho, para que possa ser visto. Não há alternativas até agora melhores. Tudo bem, você tem que passar por um jurado, não tem como substituir isso, em todas essas modificações sempre fica no Salão Nacional um ponto interrogativo de dúvidas - melhor que não ter nada. Acho, ainda que os espaços não têm que ser perdidos, pelo contrário, têm que ser ampliados. E o Salão Nacional é uma forma de insistência da possibilidade do jovem aparecer e poder mostrar e nós podermos ver as novas produções (ARTE/ESTADO, 2004, p. 80).

Outro tema recorrente no evento Arte/Estado foi a questão da qualidade das publicações da FUNARTE. Os participantes lembraram a excelência das antigas publicações os preços acessíveis e fizeram críticas severas aos livros de pouco conteúdo, publicados em

tempos recentes pela instituição. Angélica de Moraes³, uma das palestrantes foi bem enfática sobre a qualidade de algumas publicações:

Mas isso não está em questão. O que está em questão são os livros que se propõem a ter palavras e não têm palavras. É isso o que coloquei, senão nós estaríamos misturando a estação de propósito, de livro de arte, que é perfeitamente lógico. A história já mostrou isso desde os anos 60, é uma coisa que falei. É a questão do livro que se pretende livro de texto, livro de pesquisa, se pretende um livro que documente a obra do artista, e que apesar disso, e apesar de estar inserido nessa estrutura, acaba sendo um pastel de vento, que bota um monte de imagem e meia dúzia de palavras (ARTE/ESTADO, 2004, p. 193).

Stela Costa⁴ e Glória Ferreira⁵ também fazem críticas semelhantes e vão além, denunciando o descumprimento de leis brasileiras:

Costa: Quando você fala do mercado editorial, eu acho super legal, é ótimo ir. Vou lá, vejo, mas nem sempre posso comprar, e na maioria das vezes são pouquíssimos que a gente pode comprar, e é uma situação que todo mundo está sofrendo com isso. E volto sempre à minha discussão de que isso não chega aos centros mais distantes, isso não chega às bibliotecas, não chega aos centros culturais, enfim, não chega a lugar algum, entendeu? E nem chega porque a lei de editoração de livros, acho que não mudou, ou pelo menos era assim, ou então, a informação que tenho é errada... Os livros têm que ir para as bibliotecas públicas, mas não vão. Normalmente não mandam entregar, entendeu? E não há uma distribuição social dos livros que são interessantes. A gente não consegue montar uma biblioteca boa. Um órgão público que quiser montar uma biblioteca especializada em Artes Plásticas, se não tiver um dinheiro, um aporte financeiro muito grande, não vai conseguir. O livro ainda é uma coisa de difícil acesso para grande parte da população, o que é uma pena porque é um fator educacional que ajudaria muito a avançar na questão do processo educacional (ARTE/ESTADO, 2004, p. 272).

Ferreira: Não menos importante em se tratando de uma linha editorial é a necessidade de enfrentar a extrema carência de bibliotecas em todo o Brasil, o que, no campo das artes visuais, é ainda mais catastrófico (em São Paulo, talvez um pouquinho menos). Mesmo as determinações das leis de incentivo de cotas para as bibliotecas não são cumpridas, e os mecanismos existentes são praticamente inoperantes. Trata-se, então, da urgência de uma política agressiva em relação a

³ Jornalista e crítica de artes visuais. Criou o projeto editorial e foi editora do Caderno T, publicação sobre política cultural encartada mensalmente na revista Bravo de novembro de 2000 a maio de 2002. Autora do livro Regina Silveira: cartografias da sombra (Edusp-Fapesp, 1996). Curadora de exposições para diversas instituições, entre elas Pinacoteca do Estado (SP), Paço Imperial (Rio), Paço das Artes (SP) e Museu de Arte Moderna de São Paulo. Escreve na revista Bravo! e no caderno Mais!, da Folha de S. Paulo.

⁴ Formada em Museologia e Educação Artística, atuou como professora de artes plásticas em escolas públicas, mas sua principal atuação no município foram os seis anos à frente da Galeria Ismael Nery, do Centro Calouste Gulbenkian, no Rio de Janeiro, onde realizou 50 exposições de novos artistas, hoje nomes de prestígio no mercado de arte brasileiro e internacional. Desde 2001, Stela Costa é coordenadora de artes visuais do SESC RIO.

⁵ Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faz parte do Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Diretora-Adjunta de Intercâmbio Cultural da EBA/UFRJ. Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Sorbone, 1996. Foi coordenadora do Espaço Arte Brasileira Contemporânea, Instituto Nacional de Artes Plásticas - FUNARTE. Como curadora independente destacam-se as exposições: Hélio Oiticica e a cena Americana, 1998; Luciano Fabro, 1997. Coeditora da revista Arte&Ensaio, tem artigos em diversas publicações e co-organizou a coletânea Clement Greenberg e o debate crítico, (FUNARTE/Jorge Zahar, 1997). Coautora do livro Nelson Felix, (Casa da Palavra, 2001).

bibliotecas, e não só em papel como também em outros suportes, com disponibilização de acesso à internet (ARTE/ESTADO, 2004, p. 288).

Paulo Herkenhoff, um dos palestrantes mais aclamados durante o evento, pela sua longa experiência como gestor cultural, e pelo seu profundo conhecimento da arte brasileira, fez críticas extremamente pertinentes para aquele ano de 2003, mas ainda são extremamente atuais e, portanto, precisam ser evidenciadas. Herkenhoff cita as incongruências do mau uso da Lei Rouanet; o abandono dos museus e a falta de prioridades em um país subdesenvolvido de bases prejudicadas na área educacional, como podemos constatar:

Voltando especificamente à FUNARTE, creio que devo falar sobre a Fundação, porque trabalhei nela há 20 anos, dirigindo o Instituto Nacional de Artes Plásticas em outro momento. Acho que não se pode desejar uma FUNARTE que não mais existe, mas, seguramente, é preciso compreender o que é sua ação projetiva. Creio que, quando a Marília Panitz diz que gostaria de ver esse debate ocorrendo no Rio e em Brasília, porém sente que ele se dá a partir do Rio, talvez esse aspecto não esteja arraigado apenas a posição da sede. O Rio tem uma tradição ímpar de pensar políticas públicas federais e nacionais sem uma perspectiva meramente municipal ou estadual, que não se confunde com movimentos geopolíticos de alguns Estados ou cidades que operam a articulação nacional para, em última análise, estabelecer a hegemonia do Estado-sede de tais debates. A FUNARTE retoma amplamente a reflexão, muito mais como um espaço de projeção de políticas do que, propriamente, um mecanismo de produção de exposições e de eventos como as demais instituições. A FUNARTE tem que voltar a fortalecer sua singularidade, comprovar, depois que sua exuberância foi desmontada, que é uma instituição insubstituível. Algo que independe do humor de um diretor de marketing, das curvas de consumo. Isto é, uma instituição que representa um investimento de poder conferido pelas urnas. Penso que há uma relegitimação da FUNARTE, enquanto processo político de produção de ideias, políticas e investigação. Retoma seu potencial de articulação nacional entre produção e consumo da cultura, propiciando ricas trocas que o mercado nunca se interessou em produzir.

Nesse sentido, essa relação de aproximação e crítica do Nelson Leirner como artista, da Marília como professora, pesquisadora, crítica, enfim, curadora, e a ação com o Canal Contemporâneo é muito interessante, porque ocorre uma situação não de cooptação, mas uma atitude nova, em que os vários aspectos da sociedade se juntam em busca de um norte comum, ou do espaço das nossas diferenças, ou de apontar a crise. Acredito na ação do Estado, desconfio do potencial atual de eficiência da burocracia. E vou chover no molhado ao dizer que o dinheiro da lei Rouanet é o mais barato do mundo para quem trabalha em arte, mas que nem sempre está disponível para os melhores projetos. O Estado erra todas as vezes que transfere o julgamento final do mérito para o marketing. Essa lei financiou a maior boca-livre em termos de artes plásticas, bem como propicia uma ação sobre a qual não se pode abdicar de algum nível de julgamento, pois se trata de renúncia fiscal de dinheiro público. Em qualquer ação direta do Estado, há regulamentação e fiscalização do modo de utilização dos recursos. Já o dinheiro decorrente da renúncia fiscal, via lei Rouanet, está necessitando de novas formas de controle em nome da sociedade. Historicamente, havia se criado uma forma de captação de recursos que é, de certa maneira, nada mais que a conversão do bem público em bem privado, com um nível muito baixo de controle social.

Não sou contrário à existência de incentivos fiscais, mas acho que eles precisam de uma regulamentação a partir da sociedade. Percebendo certas questões hoje, das diferenças na sociedade brasileira, talvez o Brasil seja também a sociedade onde o

colonialismo interno esteja num processo mais galopante do que nunca. E digo que não há eixo Rio-São Paulo porque, hoje, as decisões da maioria das grandes empresas estão concentradas em São Paulo, mesmo, por exemplo, se uma fábrica de automóveis seja em Minas Gerais. Os principais recursos de Lei Rouanet, que se democratizam e distribuem nacionalmente, parece ser o das estatais. Não sei se vocês receberam uma notícia recente, distribuída pela Internet, de uma empresa que resolveu adotar um artista. Prefiro não dizer os nomes da empresa e do artista. A explicação da diretora de marketing sobre o motivo da decisão da empresa revela uma absoluta distorção a respeito do que são os recursos oriundos dos impostos e o que os estes significam enquanto justiça fiscal, no sentido da origem e do destino dos recursos. Para os mais exagerados, poderemos dizer que se substituiu a intervenção do Estado pela intervenção na cultura pelos departamentos de marketing, na aplicação de recursos de origem pública.

Estou falando num nível bastante empírico porque assim como o Nelson - tenho menos tempo que ele, mas tenho algum tempo de batalha - nunca me vi em uma situação tão degradada como profissional como a que vivo neste momento. Como diretor de um Museu nacional de artes plásticas, e vou me permitir mencionar o simbólico. O Belas Artes é uma instituição que simboliza a história da arte do Brasil, uma vez que teve origem com a vinda da família real, e existem peças ali chegadas ao Brasil em 1810, e com a Missão artística francesa, em 1816. Trata-se de um museu que representa muito do que foi a história, até os fracassos da instituição enquanto tal, nos momentos de predominância de um olhar acadêmico ou de inércia de algum diretor. Mas o que se organizou na relação Estado/Instituições culturais é que as instituições do Estado eram sempre consideradas incapazes. Existe um processo de degradação do nível da remuneração dos funcionários - aqui estou reclamando em favor daqueles que lá estão, não em relação ao meu salário. É uma constante ver um técnico com 10, 20, 30 anos de trabalho no Estado ganhando R\$1.500, R\$1.200. Há vinte anos não se contratam novos funcionários. Mortos, aposentados, transferidos não são substituídos. É uma morte organizada e anunciada de uma tradição museológica.

A maneira como o Estado estrangula as instituições culturais e, ao mesmo tempo, cria essa possibilidade de um “tubaronato” da cultura, creio que vai ter consequências muito extremas no processo. Porque uma instituição privada ou pública é sempre estabilidade de relações, ainda que dentro desse processo crítico exista um conjunto de relações instáveis. Vale lembrar que uma cultura dependente exclusivamente de projetos de Lei Rouanet, sempre dependerá dos humores das pessoas estranhas à cultura, ou no mínimo à instituição. E creio que é um processo onde a questão não é apenas de discutir se os museus, as instituições, estão devidamente aparelhados, mas pensar em médio prazo: neste momento, a educação é fundamental. Vivemos hoje uma situação de dupla falência. Ou seja, a cultura e a escola já não são o centro da vida social. Nós sabemos que é a televisão. E essa é uma crise das sociedades, sobretudo no Terceiro Mundo: a perda do papel simbólico da escola. A formação das novas gerações se dá pela pauta de valores dos enlatados. Nelson Leirner é um artista formador de artista. Panitz é uma arte educadora. O Canal Contemporâneo é um excepcional mecanismo inteligente de articulação. Historicamente a escola representou muito na formação das pessoas nas pequenas comunidades. Creio que no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília, provavelmente, as visitas aos museus sejam iniciativa, em muito maior número, de escolas públicas do que de escolas privadas. Isso é um índice promissor. Acho que a degradação da escola é geral, mas a relação com as artes plásticas talvez esteja pior nas escolas privadas do que nas escolas públicas. Talvez estejamos desistindo de cultivar as elites em favor de educar as massas. Acredito que museus são espaços de conhecimento, são equipamentos educacionais para todos, proponho o aprofundamento de sua relação com a educação pública. Todo museu precisa de projeto educacional, caso contrário, está definitivamente destinado à falência nas sociedades em desenvolvimento.

Por fim, gostaria de citar Mário Pedrosa, quando diz que em tempos de crise é sempre importante estar com os artistas. Acho que esse é, também, o motivo desta discussão aqui sobre instituições culturais no marco de revitalização da FUNARTE, ou pelo menos, teria que ser na base disso (ARTE/ESTADO, 2004, p. 131-132).

Em um debate entre Manfredo Souzanetto⁶ e Herkenhoff, com intervenção de Xico Chaves, é abordada a questão dos projetos de itinerância de mostras e de artistas, o que também é um assunto de extrema importância quando necessitamos refletir a questão de prioridades orçamentárias. Projetos itinerantes e de viagem de artistas devem ser muito bem pensados dentro de um contexto amplo de políticas públicas para as artes e dentro dos conceitos de economia da cultura, para que se fortaleçam inclusive, se for o caso. O diálogo a seguir explicita estas questões:

Souzanetto: A FUNARTE teve um projeto chamado Arco-Íris, nos anos 80, que levava artistas do Rio de Janeiro e São Paulo para todo o Brasil, trabalhando com artistas locais, com estudantes.

Herkenhoff: Era um projeto um pouco colonialista.

Souzanetto: Sim, mas desse ponto de vista tudo é colonialista, Paulo. Se nós vamos discutir o método, até o fato de você dar uma palestra em uma cidade, pois com isso acaba impondo suas ideias às pessoas.

Herkenhoff: Não, aí acho que não.

Souzanetto: Acho que sim. Mas queria falar sobre a existência desse projeto e comentar uma experiência que há na França, chamada Residência de Artistas. Trata-se de um projeto do Ministério da Cultura depois da passagem do Langlois, cujo trabalho se dá exatamente com as instituições locais. Não só eles levam artistas de Paris para todas as províncias, todas as cidades, mas, mudam também esses artistas de uma província para a outra, de uma região para outra. Todo esse projeto é feito com as escolas e, inclusive, com empresas. Eu lembro de um projeto do Júlio Villani, que foi trabalhar no sul da França em uma fábrica de foiegiras. Ele trabalhava com os operários, nas escolas, e com isso se gerava uma produção de cultura muito importante. Até porque há uma troca dos artistas e do público em geral. Agora, o que você colocou antes é saber o que a sociedade quer para os artistas. Lá, a sociedade exige isso, é uma reivindicação de comunidades locais, de escolas e de cidades. Aqui, provavelmente, as pessoas ainda não alcançaram certo nível que lhes permita escolher. De qualquer maneira, se a FUNARTE fizer um projeto semelhante, terá que ser alguma coisa direcionada, infelizmente, de baixo para cima. Porque duvido que uma cidade no interior do nordeste tenha como reivindicação a ida de um artista plástico. Estou falando especificamente de artistas plásticos. Provavelmente, reivindicariam muito mais a presença de um músico do que de um artista plástico. Mas acho que as artes plásticas poderiam, no âmbito da produção e do imaginário, colocar questões para essas comunidades, e seria interessante. Acredito que seria, talvez, um dos projetos que a FUNARTE poderia pensar e repensar. Diante da crítica contundente do Paulo, o qual afirma que é um projeto colonialista, por que não promover a circulação de artistas? O Salão de Belo Horizonte, hoje, leva artistas do Brasil para ficar um ano trabalhando na capital

⁶ Pintor, desenhista e escultor com uma longa e variada produção. Em 1985 foi contemplado com o prêmio de viagem ao exterior no 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela FUNARTE.

mineira. Não existe mais o Salão; existe uma Residência de Artistas, onde eles ficam lá um ano trabalhando.

Chaves: Queria intervir aqui, porque se falou da exposição itinerante que todos nós vivemos faz tempo. Por que não o artista ser o sujeito itinerante? Essa era a minha pergunta. Por que a exposição tem que ser eternamente itinerante? Essa é uma questão que coloco. Será que as condições da exposição em São Paulo seriam as mesmas do Pará? Não são (ARTE/ESTADO, 2004, p. 114-116).

Analisemos, então, quatro passagens da entrevista de Paulo Sérgio Duarte⁷, cedida a nós durante a realização deste trabalho. Nestes excertos, Duarte critica a estagnação da FUNARTE, a espetacularização das mostras de arte contemporânea, a permanência estéril da FUNARTE no Rio de Janeiro e seu distanciamento de Brasília— o que, segundo ele, gera um excesso burocrático através de camadas de funcionalismo público. Ele também pormenoriza a dosagem correta que deveria haver entre financiamento de projetos e a elaboração de projetos exemplares. Entre os projetos exemplares ele cita a necessidade emergente de projetos que envolvam melhorias técnicas expositivas e de outras ordens. Critica também o excesso de espaços culturais em oposição a melhoria dos existentes, também a defasagem da FUNARTE em relação às novas tecnologias. Para finalizar, Duarte destaca a importância de mais simpósios e eventos de outra natureza que permitam um maior debate da sociedade com as instituições, e expõe sua ideia de um projeto de interação da cultura, das artes com o ensino básico e o mal uso de recursos públicos via Lei Rouanet.

O primeiro trecho:

[...]

Guillem: É. Considerando as mudanças no panorama da arte contemporânea brasileiras daquele período pra agora e consequentemente as novas exigências, em relação à primeira a atual FUNARTE e seu CEAV, Centro da Artes Visuais. Avançaram em quais sentidos?

Duarte: Olha, eu, o seguinte, a FUNARTE está estagnada! Não avançou. Porque houve uma mudança muito importante no âmbito do Mundo, no Brasil no campo da arte! Não vamos discutir a arte contemporânea especificamente né porque hoje é um fenômeno da indústria de lazer no Mundo né. Hoje os museus ocupam o lugar que o circo ocupava há cinquenta anos atrás, né, hoje o novo circo é o arte, uma Tate Modern, aquelas exposições de arte contemporânea no Musée d'Orsay, ou o Centre Pompidou ou o de arte moderna do Musée d'Orsay são o circo contemporâneo! Né, hoje são milhões de pessoas, ninguém vai ao circo, as pessoas vão aos museus de arte! Então há uma transformação muito radical nessa inserção da arte na indústria do entretenimento, na indústria do lazer. Agora isso eu já insisto há muitos anos, sobre essa questão, e. Agora o problema que eu acho no caso brasileiro pra questão da FUNARTE é que eu não sou a favor de transferência de acervos culturais e artísticos pra Brasília! Eu não sou a favor do Arquivo Nacional ir pra Brasília, não sou a favor do Museu Nacional de Belas Artes ir pra Brasília, não sou a favor da, do Museu Histórico Nacional ir pra Brasília, mas a FUNARTE não tem acervo, não

⁷ A entrevista completa com Paulo Sergio Duarte está no Apêndice D deste trabalho.

administra acervos culturais ela é um ente público de gestão de política cultural e o fato dela ficar distante do Ministério, ficar no Rio de Janeiro e não em Brasília, cria-se uma camada de secretários e de assessores entre ela e o Ministro que esvazia a sua atuação! Se ela estivesse sediada em Brasília, tal qual está o IPHAN, tal qual está o IBRAM, o Instituto Brasileiro de Museus, tal qual está o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional a sua atuação seria muito mais fortalecida na proposta de formulações de políticas culturais em todos os âmbitos de sua atuação, não somente nas artes plásticas, nas artes visuais, mas como na música, como na, no, agora acontece que há uma resistência e considera-se que seria um esvaziamento do Rio de Janeiro a ida da FUNARTE pra Brasília. Mas a ida da FUNARTE não significa a perda de acervo nenhum pra cidade! Não é a Biblioteca Nacional que nós estamos transferindo pra Brasília! Se a Biblioteca Nacional e seus oito, nove milhões de exemplares fosse pra Brasília seria uma perda pra cidade do Rio de Janeiro. Se o Arquivo Nacional fosse pra Brasília seria uma perda pro Rio de Janeiro, se o Museu Nacional de Belas Artes e seu magnífico acervo, o maior o mais importante acervo de arte brasileira do século XIX fosse pra Brasília seria uma perda pro Rio de Janeiro, a mesma coisa com o Museu Histórico Nacional. Agora a FUNARTE são, um corpo de funcionários técnicos que deveriam estar pelo menos a sua direção e suas coordenações em Brasília e manter um escritório no Rio de Janeiro! Tal qual existe um escritório da FUNARTE em São Paulo. Manteriam um escritório aqui, administrando e fazendo os projetos com relação a essa região do Estados do Rio e Espírito Santo e a, o ente coordenador nacional da política nessas áreas tem de estar junto do Ministro. O que acontece é que ao longo desses anos com a FUNARTE permanecendo no Rio de Janeiro, cada vez mais secretários do Ministério e seu assessores foram formulando políticas independentes da participação da FUNARTE. Nas suas diversas áreas, não tô falando só das artes visuais.

Guillem: Sim, sim.

Duarte: Das artes visuais, no teatro, na música etc. E a FUNARTE foi sendo esvaziada! Por quê? Há uma resistência dos funcionários quererem ir pra Brasília! Na verdade é isso! Os funcionários da FUNARTE não gostariam de ser transferidos pra Brasília e eles tem uma associação de funcionários e fazem um jogo errado a meu ver, ao associar a uma perda cultural para o Rio de Janeiro a ida deles pra Brasília. Não há perda cultural nenhuma pro Rio de Janeiro como não houve perda cultural o fato da direção IPHAN ir pra Brasília! Como não houve perda cultural pro Rio de Janeiro o IBRAM ser criado em Brasília e não no Rio de Janeiro. Agora, eu quero deixar claro que não sou a favor da Biblioteca Nacional ir pra Brasília, não sou a favor do Arquivo Nacional ir pra Brasília, que é do Ministério da Justiça, Biblioteca Nacional é do Ministério da Cultura, Museu Nacional de Belas Artes ir pra Brasília, não sou a favor do Museu Histórico Nacional, mas acho que pra FUNARTE atuar de uma forma dinâmica junto ao Ministro da Cultura e ao Ministério da Cultura na formulação de suas políticas, não vai ser mantendo a sua direção no Rio de Janeiro. Acho que isso é o mínimo que eu posso dizer, sem falar no que seria uma política cultural efetivamente pro Brasil de hoje!

Guillem: Através da obra da Dra. Isaura Botelho a respeito da história interna da FUNARTE, sabemos que havia uma divisão interna, daqueles que acreditavam que a FUNARTE deveria atuar apenas como um banco de financiamento de projetos externos e aqueles que acreditavam na atuação da FUNARTE com projetos próprios. Mário Brockmann Machado defendia a ideia da FUNARTE atuar como uma agência de financiamento ao invés de desenvolver projetos próprios este embate do passado repercutiu ou repercutiu nos mecanismos atuais da FUNARTE?

Duarte: Eu acho que a polarização entre esse dois, entre esse dois, não é saudável. Eu acho que a FUNARTE. Claro que o Mário Brockmann Machado enfim é da direção da FINEP⁸. Ele foi um diretor da Financiadora de estudos e projetos pra área

⁸ Financiadora de Estudos e Projetos.

da ciência e tecnologia. Da FINEP e foi pra lá pra direção executiva da FUNARTE a convite do, do Aloísio Magalhães. Então ele tinha essa visão da FINEP, a FINEP não desenvolve financiamentos próprios, então ele tem.. ele tem razão! Agora existe razão também na importância de certos projetos exemplares serem desenvolvidos pra transferência de tecnologia, pra transferência de técnica, pra transferências de tecnologias na área de montagem de exposição, de arte, de formação de orquestras, de formação de cenógrafos etc., então certos projetos exemplares, a FUNARTE deveria desenvolver utilizando o, a melhor, os melhores recursos humanos possíveis e fazer levar aos estados, como aquela produção foi realizada? Como aquela exposição foi montada? Como critérios foram usados na curadoria? O que é uma curadoria de arte? Como se faz a seleção de obras com a curadoria de arte? Como se expõe obras de arte? Que critério você usa pra colocar uma obra ao lado da outra e por que aquela obra está ali e não em outro lugar, na parede? A iluminação? Então são todos detalhes técnicos no campo das artes visuais e no teatro daria muito mais ainda, com muito mais detalhes ainda que a FUNARTE poderia desenvolver alguns projetos exemplares pra transmissão e transferência de tecnologia pra diversas regiões mais pobres do país que são carentes de recursos humanos pra desenvolver esses projetos. Então a combinação das duas coisas seria o ideal pra FUNARTE. A FUNARTE ser uma financiadora de projetos externos, isso é muito importante eu acho, muito importante nessa distribuição dos recursos pras diversas regiões e ao mesmo tempo desenvolver projetos desde que eles sejam projetos exemplares, desde, porque o grande problema hoje é que o, a, quando a FUNARTE foi criada nos anos 70. Não existia Centro Cultural do Banco do Brasil, não existia Centro Cultural da Caixa Econômica, estou dando exemplos do Rio de Janeiro, entendeu, então o que acontece é que os projetos desenvolvidos pela FUNARTE em certos anos são muito pobres em relação aos desses próprios centros culturais locais. Locais porque o Centro Cultural do Banco do Brasil, estou falando do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Guillem: Sim, sim.

Duarte: Não estou falando do de São Paulo.

Guillem: Ali na Candelária.

Duarte: É, ou o da Caixa Econômica Federal! Então qualquer exposição no Centro Cultural do Banco do Brasil adquire muito mais! Muito mais vulto! Do que qualquer exposição desenvolvida pela FUNARTE na sua galeria do Palácio Gustavo Capanema. E é muito mais visitada então a função da FUNARTE não seria fazer essas micro exposições que já estão sendo cobertas numa escala muito maior tanto de público quanto de qualidade pelo Centro Cultural Banco do Brasil ou Centro Cultural da Caixa Econômica Federal pra citar apenas um, porque o Rio de Janeiro deveria baixar um decreto federal, estadual e municipal proibindo criar novos centros culturais! Vamos investir nos existentes! Que aqui existe uma epidemia né, de centros culturais. risos Então basta os que já tem. Agora, investir nos museus em acervos permanentes e etc. Agora o que eu acho desse, dessa questão é que a FUNARTE deveria se concentrar, por exemplo. Qual vai ser o projeto exemplar desse ano? Que exposição nós vamos fazer? E essa exposição itinerar, mas itinerar não somente como uma exposição itinerária normalmente mas itinerar como sendo um workshop em cada lugar que ela fosse montada! De como, com que critérios ela foi, como foi o critério da curadoria? Por que aquela curadoria foi realizada daquela maneira? Que montagem ela tem? Que adaptação ela vai receber naquele local? Em função dos recursos no local! Como se ilumina essa exposição? Entendeu? Isso aí é a transferência de conhecimento que a FUNARTE poderia fazer com projetos próprios. Ter um grande projeto na área de artes visuais por ano que envolvesse toda essa tecnologia de formação de pessoas, de workshops conforme a exposição depois fosse itinerar por outros locais. A mesma coisa na área de música, eu acho que pode ser feito isso, na área de artes cênicas, isso pode ser feito. Agora, o problema é que a FUNARTE ficou realmente uma coisa muito limitada, restrita e estagnada em relação à dinâmica de um país de 35 anos atrás! O Brasil cresceu, o Brasil se

modernizou, houve uma democratização no país, outros problemas já surgiram, no Mundo, o muro de Berlim caiu, a União Soviética não existe mais! Não é possível a FUNARTE ficar sonhando com os anos 80 entendeu?

Guilles: A Internet, a tecnologia digital.

Duarte: A Internet, é, a tecnologia digital, a transferência brutal da produção do valor do trabalho convencional para um trabalho intelectual né, em âmbito mundial hoje, é até um produto mais convencional como um automóvel tá carregado de valor agregado de conhecimento. Um freio ABS⁹, as injeções eletrônicas, você não tem um carburador aí! Do platinado! Um jovem não sabe nem o que é um platinado e nem carburador.

Guilles: risos

Duarte: Injeção eletrônica é feita por um chip, que controla e aqui no Brasil chega a sofisticação de medir a quantidade de álcool e gasolina que tem que colocar, a cada momento você pode fazer qualquer mistura.

Guilles: É.

Duarte: Então toda essa engenharia, de conhecimento que tá dentro dos produtos mais comuns como o automóvel e já em geladeiras e etc., vai, existe em muito mais intensidade dentro exatamente, uma rede como a Internet, entendeu? Ou seja, a atualização das pessoas, a Internet como recursos para, atualização de conhecimento, para atualização de informação é muito importante! Uma pesquisa que antes eu pedia uma bolsa para fazer uma pesquisa fora, eu posso realizar em minha casa hoje em quinze dias, três semanas, no computador! Agora mesmo eu tava fazendo uma, uma pesquisa bibliográfica sobre a questão dos investimentos de pesquisa e desenvolvimento na área dos orçamentos militares nos Estados Unidos, então, exatamente para explicar essas questões né, do, da transferência de. Eu fiz a pesquisa, vieram mais de quarenta artigos sobre o assunto específico que eu queria na hora! Né, vou precisar de muito mais tempo para ler agora né, porque antes eu tinha que ir a Biblioteca Nacional do Congresso em Washington, para fazer essa pesquisa! Há trinta anos. Então eu acho que realmente o Mundo mudou e a FUNARTE precisa mudar também! Agora uma coisa política é certa! Não vai ser no Rio de Janeiro que ela vai conseguir se dinamizar e fortalecer para formular políticas! [...]

O segundo:

[...]

Guilles: Sabemos a importância dos simpósios nacionais que acompanharam os salões nacionais até 1985. Você participou? Hoje, quais eventos são equivalentes? Há encontros nacionais com debates intensos para discutir as artes visuais no país?

Duarte: Bom eu não tô acompanhando isso atualmente né, eu acompanhei algumas coisas no início do governo Lula fui chamado para participar de alguns seminários, mas na época dos simpósios, o simpósio eram importantes exatamente para você tomar ciência. Para FUNARTE tomar ciência das demandas locais e regionais. Eu assumi o Instituto Nacional de Artes Plásticas, logo depois de coordenar um simpósio desses, o de 1981. Foi aí que eu fui chamado pelo Mário Machado e pelo Aloísio Magalhães para ocupar a direção do INAP então, foi logo depois desse simpósio que foi realizado na FUNARTE, depois nós realizamos simpósios semelhantes, eu participei de simpósios semelhantes em Salvador e também em Recife, no centro de convenções ali próximo à Olinda. Então eu participei de três desses simpósios. Esses Simpósios eram importantes, a meu ver porque ao aglutinar

⁹ Anti-lock breaking system, sistema de frenagem automotiva à prova de travamento das rodas.

né, lideranças artísticas, de diversas regiões do país, você tomava ciência dos problemas e sobretudo, era um local que não somente tomar, a FUNARTE era importante pra tomar conhecimento das demandas locais, além da formas de projeto, sob formas de processo, mas num diálogo, numa conversa com os próprios agentes produtores da arte, os artistas. Como também era importante pra eles mesmos se conhecerem, se conhecerem, trocar ideias. Então os simpósios eram um convênio que não funcionavam só no sentido da informação pra cima, como na informação horizontal trocada, e a troca de experiências horizontal também, por proporcionar esse encontro, do norte de Santa Catarina com o de Belém do Pará por exemplo, ou de, de Recife com outro de São Paulo e essas trocas eu acho saudáveis, interessantes e é uma experiência que deveria ser mantida e repetida anualmente. Nesse sentido entendeu? [...]

O terceiro:

[...]

Guillem: Entendi. Qual projeto do antigo INAP você considera mais relevante, um exemplo a ser seguido na área cultural? Que possa inclusive ser revivido adequando-o às necessidades atuais?

Duarte: Um projeto que o INAP participou, que não era um projeto do INAP, mas um projeto que era um projeto do Ministério da Educação e Cultura e que eu participei ativamente quando, na Assessoria Técnica da FUNARTE depois do próprio INAP, que é o projeto de interação entre cultura e ensino básico, eu acho esse projeto, um projeto que a gente chamava Interação, pra abrir diálogos, esse projeto eu acho que era um projeto que deveria ser permanente e adequado ao Brasil atual e isso dependeria muito da participação do Ministério da Cultura em estreita relação com o Ministério da Educação, na minha visão atual seria na formulação de laboratórios de currículos regionais onde a interação entre ensino básico e cultura, ou ensino fundamental, poderíamos até ampliar pro ensino fundamental e a cultura, esses laboratórios de currículos seriam formulados regionalmente e repassados, transferindo técnicas de elaboração de currículo pros estados, ou seja cada estado receberia, seria capacitado a ter seu próprio laboratório de currículo mas levando em consideração a cultura local na formulação desses currículos. Eu digo até currículo de Matemática de Física, eu não tô falando somente de Português e História não, eu acho que, então os currículos tem que a cultura estar presente na formulação desses currículos, porque não é possível ter o mesmo currículo no Amapá e no Rio Grande do Sul. Ter o mesmo currículo no Piauí e no Espírito Santo, ter o mesmo currículo no Mato Grosso no Rio Grande do Norte. Evidentemente que essas culturas não podem estar descartadas da formulação do aprendizado e da capacitação da formação do cidadão local, mas também da sua formação técnica na habilidade de aprender a gramática, na habilidade de articular bem a fala, o Português, de escrever bem, tudo isso se eu mesclá-lo com a cultura local, com a sua vida cotidiana, com a sua experiência cotidiana fica muito mais eficiente o aprendizado! Do ponto de vista meramente técnico fica muito mais eficiente se houver essa interação com a cultura local, eu acho que esse, esse era um projeto da minha época que deveria ter sido permanente, nunca deveria ter sido interrompido e que estaria aperfeiçoado sob esta forma atual, ou seja, os laboratórios de currículos regionais com a forte interação entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação na formulação desses laboratórios de cultura regionais e os laboratórios de currículos regionais seriam centros de excelência pra repassar e transferir conhecimento pros laboratórios de cultura estaduais. Claro, certos estados mais fortes, como Bahia, Pernambuco, como Minas Gerais, como o estado do Rio de Janeiro, como São Paulo, como Rio Grande do Sul, certos estados mais fortes vão enriquecer muito mais do que outros estados mais fracos ainda esses laboratórios de currículos regionais, mas um laboratório de currículo regional estaria com esse papel exatamente de equilibrar essas diferenças que existem de força nos diversos estados da Federação, de força cultural e de força política também. E força demográfica! risos... [...]

O quarto e último:

[...]

Guilles: Isaura Botelho em seu artigo Dimensões da Cultura e Políticas Públicas defende uma ação mais efetiva das esferas públicas na área cultural em oposição às decisões sobre o que se produz de arte e cultura dos setores de marketing das empresas que utilizam as leis de incentivo. Qual sua opinião sobre o assunto? Qual o lugar da FUNARTE diante desta crítica? A FUNARTE está dentro desta crítica ou seria outra via?

Duarte: Não, tem duas coisas aí. Não vamos meter a FUNARTE nessa história. Primeiro o que a Isaura afirmou eu estou inteiramente de acordo com a Isaura!

Guilles: Sim.

Duarte: Ou seja, a utilização intensa de recursos públicos através da renúncia fiscal deveria seguir uma política pública, deveria haver uma política pública estabelecida pra utilização de dinheiro público, porque o que as empresas fazem não é alocar recursos, porque se ela alocar recursos próprios não me interessa o que elas, o que ela, se ela pegar da verba de publicidade e aplica num projeto cultural.

Guilles: Que é o caso da Natura né, a Natura.

Duarte: Não me interessa qual seja o caso! Qualquer uma! Aplica-se recursos próprios, ela pode aplicar no que ela quiser, no que ela quiser! Não deve haver nenhuma forma de censura, de critérios nada! Agora se são recursos públicos, deveria ser orientado, porque são recursos públicos da renúncia fiscal ela deveria ser orientada às prioridades de uma política pública de aplicação da renúncia fiscal. [...]

Analisaremos agora as críticas do pintor Adriano de Aquino¹⁰, ex-diretor do CEAV. Suas críticas são mais específicas, pontuais do que as de Duarte e mostram um intenso descontentamento com as últimas ações do CEAV, em consonância com uma parte expressiva dos artistas visuais brasileiros que trabalham com medias tradicionais como a pintura, escultura, desenho, entre outros. Aquino critica severamente a presença ideológica dentro das instituições brasileiras, que segundo ele reduzem o espectro de atuação das políticas públicas. Cita também em consonância com Duarte a massificação exercida pelo mercado de arte. Segundo Aquino, a política de grupos hegemônicos dentro da instituição não respeita a verdadeira amplitude da produção de arte no país. Ao falar da atuação do CEAV perante a arte brasileira contemporânea ele cita que este setor das artes visuais não pode ter atendimento exclusivo em detrimento de outras áreas e períodos importantes da arte que são colocados de lado. Disserta, também, sobre o excesso de arte visual em formato de instalações nos espaços da FUNARTE e a exclusão de outras formas de arte dos medias mais tradicionais. Para finalizar ele critica as ações da FUNARTE como reducionistas por tentar

¹⁰ A entrevista completa com Adriano de Aquino está no Apêndice B deste trabalho.

fundir ações de arte brasileira contemporânea com a questão museológica, da arte em museus dos séculos anteriores que também se encontra sucateada, sem o devido amparo e proteção. O amálgama resultante destas curadorias não agrada Aquino, assim como a intervenção de outros eventos alheios ao universo artístico que atrapalha a rotina da instituição. Seguem as passagens da entrevista.

A primeira passagem da entrevista:

[...]

Guilles: É, as nossas questões elas vão e voltam, mas é proposital isso, pra gente fazer esse exercício né. Como você avalia as políticas públicas pras artes plásticas após a criação da FUNARTE, do INAP da instituição anterior ao CEAV? Né, na primeira FUNARTE?

Aquino: É, há muito que sempre, toda experiência ela levanta um grau de críticas que são importantes de serem levadas em consideração. Eu acho que a intenção de se criar políticas públicas pro setor cultural, seja eles na área que for, teatral, cinema ou artes visuais. É importante tendo em vista que você precisa de fato de um componente que seja digamos em tese neutro pra que o artista, pesquisador interessado não tenha única e exclusivamente o vetor do mercado né. Então eu sempre vejo como uma, um dado positivo a inserção do governo, das políticas públicas neste campo, porque elas dão, teriam que ter em tese, nem todo mundo é tão maravilhoso assim. Porque aí entram discussões do campo ideológico que começam a doutrinar as instituições, enfim reproduzem de uma maneira diferente as mesmas veleidades do mercado e podem causar um ruído. Mas de toda maneira, é importante que se tenha sobretudo numa época como a nossa em que o dinheiro ganhou espiritualidade. O mercado praticamente virou um Deus! Né? A Arte é quase secundária em relação aos preços que ela promove nos leilões, os artistas hoje são muito mais atraentes do ponto de vista do que eles representam como finanças do que o valor intrínseco da obra né. Então eu acho que sempre que uma instituição sem esse viés mercadológico né, e evidentemente com menos ranço de ideologias na sua gestão possa trazer um benefício para o desenvolvimento dos talentos artísticos daquele local. Eu acho nesse aspecto é, eu sempre entendo que toda instituição ela é criada no sentido de contribuir né, e eu acho que foi importante, agora algumas mudanças eu acho que precisam ser feitas ainda que não haja uma presença massificante do mercado sobre essas instituições, o campo do pensamento, sobretudo no campo das ideologias, dos sociologismos e das antropologias de certa maneira quase que tomou algumas instituições, tomaram algumas instituições e tão começando a tutelar esse vetor, esse sistema. Eu acho também isso uma questão importante a ser pensada. Mas do ponto de vista político, do ponto de vista institucional eu acho a criação do CEAV e dos instrumentos de participação da comunidade artística junto ao poder público, eu acho importante.

Guilles: É. Considerando as mudanças no panorama da arte contemporânea brasileira e consequentemente as novas exigências, em relação à primeira, a atual FUNARTE e seu CEAV avançaram em quais sentidos?

Aquino: Olha, é, avançaram, essa palavra é, assim, em si ela pressupõe sempre positividade, as vezes, mas o avançar muitas vezes pode ser pra direção errada. Risos

Guilles: Ah sim. Risos.

Aquino: Né? Então eu acho que é algumas coisas que eu percebi dentro da FUNARTE e da CEAV e que precisam no meu entender ser revisto, ou ser redimensionado é o vetor ideológico sobre, sobre o olhar da CEAV, por exemplo,

pra dis... pra multiplicidade da produção artística no Brasil e acho que isso tem que ser repensado imediatamente! Porque de fato se instrumentalizou demais o a CEAV e de repente o que ocorre é que ela fica obedecendo, por exemplo, a políticas mais de grupo do que propriamente as políticas públicas lato sensu, ou seja, atendendo a diversidade e produzindo com isso algum material para reflexão, porque esse investimento que é feito no CEAV ele tem que ter o retorno público, ainda que a arte não um significado, um sentido específico. A administração pública tem que ter! Então, quando eu fiz, meu tempo de experiência na administração pública era exatamente dar o olhar inteligente, analítico e crítico à instituição pra que ela possa perceber pra onde ela tá indo. Porque também avançar só, não tem um grande significado, você pode tá avançando pra uma coisa errada. Você pode tá avançando na via que seria a menos importante, quando a que realmente é importante tá com o sinal apagado, o desvio não foi feito. Eu tenho muitas críticas nessa questão é, por exemplo, dizer que o vasto acervo, optou-se por fazer determinadas coisas que dá maior visibilidade a grupos, mas é essa questão que tem ser investigada! Por que dá maior visibilidade a determinados grupos e não outros quando existe hoje em dia uma tão anunciada pluralidade? Por que tanta, por que tantos investimentos maciços, por exemplo? Vou dar só um exemplo aqui! Que não é nenhuma, nenhum contexto exclusivista ou tirante isso, nenhum contexto do qual eu pedi a necessidade de priorizar outros setores, mas eu penso que é, alguns olhares por exemplo sobre a questão das publicações eu acho que tem muito engano nesse campo. Não houve avanço. A publicação, a parte editorial da FUNARTE, eu acho que merece um repensamento, merece ser repensada! Segunda coisa que eu acho que merece, custa também ser repensada é a questão de como vai trabalhar, é, é, financiando e digamos apoiando os artistas, em especial aqueles que, por exemplo, fazer as tendências mais determinantes da qualidade, mais determinantes em sentido de visibilidade, tanto no mercado quanto com as instituições, como por exemplo, instalações. Então quem não faz instalação, se a política for essa, ele tá fora da, vou privilegiar esse tipo de entendimento, de avanço, ele tá fora do sistema! Ele tá fora do apoio né! Ele tá fora do sistema no sentido, ele terá mais dificuldade pra ter o apoio estatal.

Guilles: Então você acredita que os meios tradicionais atualmente, são, eles tem menos espaço?

Aquino: É, eu acho que na realidade a crítica que eu faço é uma crítica de bastante abordagem nesse aspecto porque eu acho que de repente, se os meios tradicionais voltarem a ter no mercado alguma ressonância é possível que, visto com tá sendo vista a política pública da cultura, pode ser que ele volte a ter uma nova, digamos um novo prestígio, um novo status entre as pessoas públicas. Então na verdade quem que tá regendo quem? É uma pergunta que eu me faço. Entendeu? Então é, se era pra neutralizar única e exclusivamente financistas e econômicas do sistema, do mercado, as instituições tem que ter uma política clara! Transparente, que você veja exatamente o que ela tá é, é financiando, produzindo e incentivando. Porque se for pra reproduzir exatamente o que o mercado faz, é só mais dinheiro, usado pra que? Pra propaganda de galerias, pra estar de bem, por exemplo, com determinadas instituições, com um artista que tenha um bom marketing e que faça seu instituto então ele tem o intuito dele pra valorizar a obra dele no mercado e o estado apoia, quer dizer. Tem várias questões aí que eu acho que são confusas e que não deveriam ser matéria pra um programa ou pra uma instituição que visa na realidade, desbravar horizonte, facilitar o acesso de artistas de correntes diversas, que tão experimentando não é.

Guilles: Entendi. De certa maneira você já respondeu a próxima, mas eu fazer.

Aquino: Vamos lá.

Guilles: Qual sua opinião sobre a abrangência da FUNARTE e do CEAV? Cite os pontos positivos e os negativos das ações dessas instituições?

Aquino: É, eu de certa maneira acabei citando no que falei antes né. Eu acho que o ponto negativo na realidade é não ter uma inteligência clara, uma, digamos assim, um projeto visível né. Então o que acaba sendo na, é como tudo na política brasileira, é fazendo média é com um ou com outro e aí você não vê a política né. Se por exemplo a questão da política cultural é mostrar um Estado atento às questões da cultura e, sobretudo mostrar que não existe só o poder massificante do mercado, ou seja, não é só no mercado que a cultura é consagrada e que a inteligência pode ser buscada em outros vetores. Eu acho que o Ministério da Cultura é como um todo e a FUNARTE em particular não tem cumprido bem esse papel. [...]

A segunda e última passagem:

[...]

Guilles: A arte contemporânea e suas novas propostas ainda lutam para se firmar perante o público quais são as ações do atual CEAUV diante da arte contemporânea brasileira? Há alguma distinção em relação aos meios tradicionais, pintura, escultura, desenho e etc.? Todas as manifestações são tratadas igualmente? De certa maneira você já respondeu.

Aquino: Já respondi não! Não são tratadas igualmente, aquelas que a maior visibilidade midiática ou via institucional, terá prioridade. Os gestores pensam também. Como é que vai sair na foto! Não é? Segundo, tem uma coisa importante aí que se perguntou antes que, que vale a pena repetir.

Guilles: A arte contemporânea e suas novas...

Aquino: Arte contemporânea! O que ocorre é o seguinte. É, vamos supor que efetivamente você tivesse o Ministério da Cultura em que as camadas ao contrário por exemplo do Google em que você tem que perfurar camadas pra chegar a verdade, de uma nota, de um papo, de um post. As instituições elas tendem a ter um acervo horizontal no qual você vê, por exemplo, pra quem quer fazer uma pesquisa clara sobre século XIX, tem um bom museu de século XIX, eu não conheço nenhum projeto numa FUNARTE tentando realizar um bom projeto de século XIX, por quê? Porque o século XIX não dá mais visibilidade, não dá mais Ibope, não dá mídia! Entretanto quando chega aqui um visitante de outro país como eu tive a infelicidade de ter que levar um amigo meu, artista, pesquisador que queria visitar o Museu de Belas Artes numa ocasião tempos atrás, agora parece que isso foi recuperado, eu critiquei tanto! Ele chegava, entrava numa sala, no hall de entrada tinha de um artista, aqui, meu colega, do século XX. Quer dizer como você tem um museu de obras clássicas, acadêmicas, né no caso do Brasil, agora clássico aqui é a coisa mais rara do Mundo. As obras acadêmicas ou narrativas da história política do país ou da história, e ao mesmo tempo se tem ao lado, ali facetado uma obra contemporânea, quer dizer você tem galerias mostrando num museu do século XIX mostrando obras do século XXI. Quer dizer, dizem, ah, mas isto na realidade é uma coisa que eles pegaram no chamado Culto dos Centros Culturais. O Brasil é tomado por modas terríveis cara! É o culto ao centro cultural. O centro cultural pode fazer tudo ao mesmo tempo porque ele tem projetos curadores fenomenais que são mais importantes do que a mostra! Então ele junta tudo num lugar só, mas esse juntar tudo num lugar só, ele dá, ah, mas na França a pirâmide, tem, mas a pirâmide que tá fora do Louvre ela pode botar uma obra de fumaça! Do artista indiano?

Guilles: O Anish Kapoor.

Aquino: Kapoor, mas, no entanto quando você entra no museu, ele não tá lá dentro! Ela foi feita exatamente pra fazer essa separação, por que, porque o entendimento nas camadas mentais do indivíduo que vai visitar aquilo ali ele tem que pelo menos entender basicamente que ele tá fazendo uma viagem no tempo! Né que ele entrou num museu que tem ao mesmo tempo obras raras e artísticas de altíssima qualidade,

mas que não deixa de ser um museu histórico! Ele não é necessariamente um narrador da História, mas as obras que lá estão tem importância histórica. Então essa confusão, tudo a título da arte contemporânea como se o melhor governo do mundo é o governo que mais apoia a arte contemporânea. Isso é um blefe! Que não leva adiante nenhum projeto e que mostra simplesmente a intenção dos gestores de ficar de bem com esses artistas que são hoje da radicalidade estética, que podem representar pra ele, poxa você tá bem na fita, você é um cara contemporâneo, entendeu. Porque se você for um gestor com a mentalidade tão abrangente, tão aberta, você não vai ter tantos amigos, você não vai ter tanta facilidade pra entrar na mídia cultural. A mídia cultural quer falar do up to date, do que tá na linha de ponta! Ela não quer falar do, a não ser, a não ser assim. Ah, mas a linha de ponta pode ser quebrada, não é o que você diz, os artistas de ponta, aquela pintora brasileira que vende e é um sucesso, por que, por que ela é um sucesso? Ela não é um sucesso porque a obra dela tá carregando intrinsecamente um valor. É porque ela vendeu por um milhão em um leilão em Nova York! Isso é mídia! Isso é comunicação, isso não tem nada a ver com a arte! A arte passou distante dessa questão! Pô! fico feliz que ela tenha vendido e espero que ela tenha recebido todo esse dinheiro, o artista tenha recebido, mas, entretanto, isso virou na realidade uma coisa pra ser classificada junto na arte contemporânea naquilo que a gente falou anteriormente como uma virtude, como um fator de qualidade. Isso não é qualidade, isso é preço. Preço e valor são coisas totalmente distintas! Então esse contágio da arte contemporânea que é a mentalidade dominante hoje, hoje predominante, vamos chamar assim é a mesma que hoje em dia tá na cabecinha dos gestores públicos, ele quer esse, ele quer pegar um pedaço disso, aí você vai em um museu em São Paulo, ele diz. Ai, eu fiz aqui nesse meu museu um parâmetro da moda e arte! Do futebol e arte! Tudo com arte que possa estar nas primeiras páginas porque, futebol, Copa do Mundo é arte! Vem cá! Arte é Arte! Entendeu? Pode estar ocorrendo junto da Copa, ou distante da Copa, ou junto da moda ou distante da moda. Agora esse, esse, esse empenho que as pessoas confundem como valoração artística, é um empenho de comunicação, o que tem feito as instituições públicas, é, transformaram uma burocracia paquidêmica num órgão de comunicação! Então o que eles fazem é comunicação. Comunicação como fazem os jornais, como fazem a televisão, enfim. Não tem valor cultural algum! Essa questão eu acho que também responde muito as outras questões que eu li embaixo também! [...]

Encerramos aqui a exposição das principais e mais recorrentes críticas às políticas voltadas para as artes visuais no nosso país e às ações passadas da FUNARTE e também das expectativas dos principais nomes da área que estão ativos perante as questões aqui debatidas.

8 ANÁLISE DO PERCURSO DA FUNARTE NAS ARTES VISUAIS

Depois do PAC (Programa Ação Cultural) ter tido um saldo positivo como impulsionador de atividades culturais, o governo militar sentiu a necessidade de reformular sua estrutura para evitar entraves administrativos, dinamizando suas operações. Instituiu-se assim, pela Lei 6.312 de 16 de dezembro de 1975, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), com a finalidade de promover em todo o território brasileiro, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas. Através do Decreto n.º 77.300 de 16 de março de 1976 do Presidente da República Ernesto Geisel aprovou o estatuto da Fundação vinculando-a ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) (FUNARTE, 1979, p. 1).

Desta maneira, o governo militar ao organizar estruturalmente as artes através da FUNARTE assegurava a valorização dos bens simbólicos brasileiros, incluindo as atividades artísticas, melhorando a imagem internacional do país no momento em que ampliava suas relações econômicas com o capital estrangeiro (BOTELHO, 2000, p. 40). Esta foi uma das articulações do início de uma abertura democrática ensaiada por parte da cúpula do governo militar. Naquele momento, segundo Schwarz (2000 apud BOTELHO, p. 40), “apesar do regime militar, perdurava uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Na FUNARTE vemos esta hegemonia nos cargos de alto escalão propositadamente, uma estratégia militar para apaziguar os ânimos da classe artística que historicamente sempre foi capaz de grandes mobilizações com forte influência na opinião pública.

Lembremos que nos anos 70, apesar do pleno entendimento da arte contemporânea oriunda dos anos 50 com as questões da arte Concreta e Neoconcreta já absorvidas pelo meio da arte, e também dos anos 60, com a Nova Objetividade, a arte brasileira contemporânea desta década estava em processo constante de atualização. Tendências internacionais como o *Nouveau Réalisme* e a Pop Arte, na contramão do Expressionismo Abstrato e à Pintura Gestual aportavam por aqui influenciando boa parte dos jovens artistas. Todo este período foi muito bem estudado por Daysi Peccinini (1978).

Dentre os diversos movimentos que buscavam inovação nas artes podemos também lembrar que em São Paulo a Pop Arte foi introduzida por dois artistas, Wesley Duke Lee e Waldemar Cordeiro e também nas revistas estrangeiras de arte que chegavam em grande volume. Peccinini também cita Ubirajara Ribeiro como um dos introdutores da Pop Arte, diferentemente dos outros atuava dentro de um clima lírico. Waldemar Cordeiro à frente

de seu tempo fez em 1968 o primeiro trabalho com computador do Brasil em colaboração com o professor Moscat.¹

Em seu período inicial a FUNARTE no Rio de Janeiro cumpriu um papel fundamental na atualização destes novos paradigmas. O INAP foi importante na abertura aos trabalhos contemporâneos de 1975 até os anos 80, culminando em 84 quando tivemos a geração 80 no Parque Lage em uma organização que passou pelas galerias de arte do Rio e de São Paulo, correspondente à época de Paulo Sérgio Duarte como gestor.

Toda esta produção variada da arte contemporânea brasileira que eclode com a chegada intensificada destas influências do hemisfério norte ao meio de arte brasileiro foi absorvida pela FUNARTE invariavelmente, sem distinções. Como apontamos detalhadamente em nosso mestrado, a única forma de arte que tem exposições reduzidas é a escultura, mas unicamente por questões do custo elevado desta forma de arte do que por exclusões de outra ordem (ANDRIANI, 2010, p.23-46).

Além da proliferação da questão objetual na arte brasileira, aportava aqui novas tecnologias estrangeiras como a Xerografia, entre outras, marcou os novos meios da produção artística brasileira nos anos 70, assim como no caso argentino citado por Néstor Garcia Canclini². Aqui no Brasil isto ocorreu intensamente através da Arte Postal ou Arte Correio, também conhecida por seu nome em inglês, Mail Art. Os principais artistas atuantes na Arte Postal no Brasil segundo Walter Zanini foram, Julio Plaza, Regina Scalzilli Silveira, Angelo De Aquino, Ivald Granato, Regina Valter, Montez Magno, Bené Fonteles, Paulo Bruscky, Luiz M. Magalhães. A produção de Xerografia recebeu grande apoio da FUNARTE através do pioneiro INAP, conforme nossos levantamentos.

¹ PECCININI, 1985, passim.

² Registramos, nessa década, uma transformação fora do comum da linguagem artística pela utilização de novos materiais (acrílico, plástico, poliéster) e novos procedimentos (técnicas de iluminação e eletrônicas, métodos de multiplicação seriada das obras). Entretanto, manifestam-se concepções diferentes sobre a utilização do espaço plástico e visual (ambientações, arte ecológica) e novas atitudes em relação aos materiais: em alguns, próxima a atitude objetiva do cientista (auge do geometrismo); em outros, mais subjetiva, mas não em sentido introvertido, e sim expansivo, sensível à repercussão comunicacional ou à integração em outras práticas sociais, como a arquitetura, o desenho e os cartazes. As histórias da arte vêem essas mudanças como consequência de decisões dos artistas, e os poucos críticos que trataram de conectá-las com o contexto social interpretaram-nas na linha do modelo ideológico: os artistas teriam adotado os novos materiais, procedimentos e atitudes para representar as transformações tecnológicas observadas em seu redor. Aí está, inegavelmente, uma parte da verdade. Mas o estudo das relações de produção artística, de suas variações na citada década, propõe outra explicação. A Câmara Argentina da Indústria Plástica realizou, em 1966, um curso dedicado a 55 artistas de vanguarda para que aprendessem a manipular o novo material. Muitas empresas, desse ramo e de outros, propiciaram, depois, cursos semelhantes, exposições destinadas a obras que usassem o material por elas produzido, concederam prêmios de alto valor com jûris internacionais e, ao mesmo tempo, atraíram alguns artistas para seu departamento de desenho (CANCLINI, 1979, p. 61-62).

A FUNARTE contava com três galerias de arte, a Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, a Galeria Macunaíma e a Sérgio Milliet³. Nestas galerias passou um conjunto considerável de mostras muito variadas, que abarcavam uma gama expressiva de temas. Quanto aos artistas expositores, nos primórdios da FUNARTE, vemos a exclusiva entrada de meios tradicionais bidimensionais e poucos exemplos de escultura, novos meios (medias), como objetos, xerografias e absolutamente nada de *happenings*, performances e instalações. Sendo que durante a década de 70, como vimos estas linguagens já haviam aportado no Brasil.

De 1976 e 1979, o INAP cria uma efervescência no meio da arte brasileira com a criação do Salão Nacional de Artes Plásticas, depois da extinção dos antigos salões: o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão de Arte Moderna. Lembramos que o Primeiro Salão Nacional de Artes Plásticas foi realizado no Palácio da Cultura do Rio de Janeiro de 24 de novembro a 20 de dezembro de 1978 e gerou conflitos com a ABAPP (FUNARTE, 1979, p. 9).

Para nós, este é um momento crucial que inicia um processo de reflexão das atitudes da classe dos artistas plásticos e suas reflexões em ao redor do indivíduo artista. Sua principal representação a ABAPP, como vimos, é a peça mestra deste processo porque a FUNARTE responsabilmente respondeu aos seus anseios ouvindo a classe artística minuciosamente. O final da década de 70 e início da década de 80 compreendem exponencialmente o nascimento das mais relevantes ações da FUNARTE que reverberam até os dias de hoje, projetos editoriais de larga distribuição com excelentes livros sobre artes plásticas, que ajudaram a formar gerações interessadas. Além do baixo custo e ampla distribuição pelo território nacional, o destaque deste período inicial da FUNARTE foi o Projeto Arco-Íris, que compreendia as diversas exposições de artistas de outros estados da Federação.

Em 1979, momento no qual Germano Blum foi o Diretor do INAP em um curtíssimo período em maio de 1979, e em 16 de maio de 1979 João Vicente Salgueiro assumiu a Diretoria do INAP até dezembro de 1980.⁴ De 1979 a 1980 ocorre uma importante mudança que define uma atuação mais seletiva do INAP em suas galerias. A partir de 1979 a Galeria Macunaíma destinou-se exclusivamente à revelação de artistas novos. Vemos que este também é um anseio atual, de várias políticas públicas, de dar destaque aos jovens artistas e sua produção, inclusive do atual CEAV.

³Cf. nota 1, Cap. 5.

⁴ Cf. nota 17, Cap. 1.

Precisamente em 1979 e 1980 em comparação com 1977 e 1978, analisando os dados acima, além de notarmos uma melhor organização das exposições em galerias bem definidas pelo INAP, notamos também uma maior entrada de esculturas, fotografias e muitos artistas expondo *Propostas*. Esse termo, *Proposta*, era um termo empregado na época, que compreendia os novos meios de produção diferentes dos meios tradicionais da arte de cavalete.

A ABAPP, neste período já fazia pressões sobre a limitação de linguagens do que vinha ocupando os espaços da FUNARTE, cobrando maior participação dos novos meios (medias) de produção e a proibição da entrada de gravuras industriais, jóias, batiks e tapeçarias.

Em 1979 ocorreram dois importantes eventos apoiados pelo INAP. Um foi o III Salão Carioca de Arte e o I ENAPP. É necessário destacar principalmente o I ENAPP (Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais) (FUNARTE, 1981, p. 9-10), realizado de 26 a 29 de novembro de 1979. Proporcionalmente e com muitos menos recursos o antigo INAP organizou muito mais encontros de reflexão dos artistas plásticos do que o atual CEAV. Isto por alguns motivos evidentes: primeiro, a vontade de apaziguar dos militares e as diretrizes para isto; e em segundo por conta da participação intensa da classe artística, principalmente pela ABAPP e seus embates profícuos.

O Estado era tão presente em termos de financiamento neste período que é preciso lembrarmos de que II e o III Salão Nacional de Artes Plásticas, neste biênio tiveram a criação de postos de inscrição e recebimento das obras em algumas das principais capitais. Nestes locais nos estados, realizaram-se várias etapas de seleção dos trabalhos, por uma comissão especialmente eleita para essa função. Essa ação diminuiu o custo de envio aos artistas, com isso cresceram significativamente as participações do Norte, Nordeste e Sul do país, em contrapartida, tornou o custo operacional do Salão altíssimo. Este detalhe mostra o nível de participação do Estado no apoio à produção, algo impensado para os dias de hoje, marcado por sua retirada sistemática e pelo aumento populacional brasileiro com reflexos no número de artistas atuantes que solicitou uma transferência destas atividades para instituições privadas que não conseguem através da renúncia fiscal executar um trabalho social aos artistas tão detalhado como o da FUNARTE em seus primórdios.

No ano de 1979 foi criado o Espaço ABC (Projeto Arte Brasileira Contemporânea), implantado em 1980, foi o mais importante projeto do INAP destinado exclusivamente à produção de arte brasileira contemporânea. Com sua coleção de livros publicada pela FUNARTE sobre arte contemporânea brasileira. Esta coleção foi lançada no

final de 1978, e durou toda a gestão de Paulo Sérgio Duarte (ENTREVISTA..., 2007), como Diretor do INAP até 1983, prosseguindo com alguns lançamentos até 1985. Lembremos também Espaço ABC do Parque da Catacumba, dentre os diversos eventos envolvendo música, arquitetura, filosofia, devemos destacar as participações de Antonio Manuel, Tunga, Lygia Clark, José Resende, entre outros importantes artistas experimentais dos anos 70 e 80.⁵ Devemos entender este último ano da década com a atuação de Paulo Sérgio como o estabelecimento definitivo de uma política pública abrangente para a arte brasileira contemporânea. Abrangente e sofisticada, pensando inclusive a inserção de obras em um projeto de arte pública como o do Parque da Catacumba.

Foi com a entrada de Mário Brockmann Machado em 1981, a FUNARTE muda sua ação diminuindo o apoio aos projetos internos da instituição e aumentando o apoio a projetos externos. Mário Brockmann acreditava que a FUNARTE deveria atuar prioritariamente como uma agência estatal financiadora de projetos externos, dando menor atenção aos projetos internos. Isto foi relatado por Botelho (2000, p. 155-160). Este é um momento crucial para percebermos a preparação da saída da mão direta do Estado nas políticas culturais, que resultarão em breve na intensificação das leis de incentivos fiscais.

A Diretora da FUNARTE, Maria Edméa de Arruda Falcão avisa no texto de abertura do Relatório de Atividades de 1982, que a FUNARTE, atenta às dificuldades da economia brasileira trabalhou acompanhando rigorosamente os projetos com controle de gastos, orientando-se pelo documento *Diretrizes para a operacionalização da política cultural*⁶ do MEC, feito ainda na gestão de Mário Brockmann Machado. Isto resultou em uma ação reduzida da FUNARTE e conseqüentemente do INAP.

Não é por acaso que Paulo Sérgio Duarte em nossas entrevistas enfatiza a necessidade premente de um retorno aos projetos exemplares oriundos do corpo gestor da FUNARTE, foi em sua época que o processo inverso começa a se desenrolar.

Em 1983 Paulo Sérgio Duarte continua como Diretor do INAP até 29 de abril, o Presidente da República neste momento é o General João Baptista Figueiredo, a nova Ministra da Educação é Esther Figueiredo Ferraz e Sérgio Mário Pasquali continua como Secretário-Geral do MEC.⁷

Com a morte de Aloísio Magalhães, que fortalecia a elaboração de projetos próprios exemplares, Marcos Vinícios Vilaça assume a secretaria. Termina assim um

⁵ Isto é comentado por Duarte na entrevista do Apêndice D no final deste trabalho.

⁶ Este assunto é tratado detalhadamente em BOTELHO, Isaura. Romance de Formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 61-63.

⁷ Cf. nota 17, Cap. 1.

momento único na história da FUNARTE e conseqüentemente do INAP, com uma atuação sem entraves e disputas internas. Único por conta de dois motivos principais: a excelente administração que Aloísio Magalhães vinha fazendo, principalmente nas ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela nova Diretora Executiva da FUNARTE, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão que promovia o debate interno entre os técnicos no desenvolvimento de projetos próprios da casa.

Paulo Estellita Herkenhoff Filho entra como diretor do INAP em 29 de abril de 1983, depois que Paulo Sérgio Duarte saiu para trabalhar no governo do estado do Rio de Janeiro na gestão de Leonel Brizola. Este período, que vai até 1984, com Maria Edméa Falcão na Diretoria da FUNARTE foi visivelmente marcado por uma intensificação de projetos educacionais na formação do público. Os técnicos da instituição haviam constatado a ausência generalizada de conhecimento sobre arte e história da arte da população brasileira. Isto foi considerado dentro da Instituição como um dos principais entraves no desenvolvimento das artes plásticas no Brasil (FUNARTE, 1985, p. 9). Problema que perdura por falta de um currículo educacional sério, bem desenvolvido para as redes pública e privada de ensino. Crítica muito bem apontada por Duarte na sua última entrevista cedida a nós e presente ao final deste trabalho.

Recordemos que a entrada do Governo José Sarney, é criado o Ministério da Cultura em março de 1985. Aloísio Magalhães alertava que a criação prematura do Ministério da Cultura poderia trazer mais prejuízos as ações culturais do Estado do que benefícios. É exatamente isso que ocorre, a máquina ‘fica pesada’, cara, ineficiente e a FUNARTE torna-se subjugada ao Ministério que daí em diante ciclicamente com a alternância de governos interferirá no andamento do trabalho contínuo e acumulativo de excelência da FUNARTE. Fora que as decisões criam conflitos em decorrência da existência de cargos com poderes aproximados. Isto já foi apontado por diversos pesquisadores da área cultural e relembremos que a Dra. Isaura Botelhofoi a pioneira.

De 1985 a 1987 o Presidente da FUNARTE é Ewaldo Correia Lima, em meados de 1985, Iole Antunes de Freitas assina como Diretora Adjunta do INAP, em fevereiro de 1986 ainda assina como Diretora Interina. Luciano Henrique Pereira de Figueiredo assinou como Diretor do INAP a partir de julho de 1986. Iole de Freitas retorna como Diretora do INAP de 30 de setembro de 1987 a 10 de outubro de 1989.⁸ Neste período é necessário destacar que INAP o concentrou muito de sua escassa verba na divulgação de artistas no

⁸ Cf. nota 17, Cap. 1.

exterior neste período. Iole com todas as dificuldades deste período pós-criação do Ministério, de poucas verbas luta para a divulgação da arte brasileira contemporânea no exterior e em 1987 promove a realização do *Concurso Ivan Serpa* ou *Bolsa Ivan Serpa*, que tinha como objetivo, subsidiar a produção de artistas plásticos a partir do desenvolvimento de seu trabalho (FUNARTE, 1989?, p. 24).

Principalmente essas ações configuram a passagem de Iole de Freitas como o ponto máximo da entrada das questões contemporâneas no INAP, ainda que isso tenha ocorrido em um período de escassez de verbas e conflitos em decorrência da criação precoce do Ministério da Cultura. É um período no qual a tradicional arte de cavalete é colocada em segundo plano perante as outras mídias. Isto perdura até a época de Edino Krieger como Presidente da FUNARTE, Iole de Freitas que havia assinado como Diretora do INAP até 10 de outubro de 1989 foi demitida pelo Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira repentinamente, em 13 de setembro de 1989. A gestão de Iole de Freitas no INAP representa o máximo de expansão da arte contemporânea brasileira nos espaços da primeira FUNARTE e seu INAP, decorrente da intensificação de processos iniciados por Paulo Sérgio Duarte, quando diretor do instituto.

Se procurarmos entender as consequências simbólicas para a administração da coisa pública cultural, compreenderemos que governo Collor buscava implantar as plataformas que o elegeram, entre elas a poderosa mídia televisiva brasileira e as ideias do neoliberalismo com o enxugamento do Estado e sua retirada da execução direta, como por exemplo, projetos culturais para as artes.

Seu governo demonstrou incompetência ao tentar terminar com o nome FUNARTE imaginando ingenuamente que só isto seria suficiente para o desmantelamento desta tradicional instituição, juntamente com os desdobramentos da Lei Sarney que resultaram na atual Lei Rouanet, controversa, problemática e que carece de ajustes e regulações.

A descontinuidade desencadeada por Collor gera uma defasagem entre os alinhamentos da nossa arte contemporânea e a arte contemporânea do exterior nos primórdios da intensificação da globalização.

Nos anos 90, as novas formas de compreensão da arte dentro dos conceitos da Pós-Modernidade, a partir do advento da Bienal de Arquitetura de Veneza nos anos 80, já haviam sido implantadas por aqui, a Geração 80 caminhava para seu quinto ano de formação desde seu início no Parque Lage em 1984. Também a 18ª Bienal de São Paulo em 1985, com a celebrada participação de Sheila Leiner já havia sido realizada.

Desta maneira concluímos que o movimento pós-moderno já havia se arrefecido em 1989 e quando Collor chega ao poder as questões contemporâneas da arte brasileira são, então, recolocadas uma década depois da Bienal de Arquitetura de Veneza lá dos anos 80.

Com esta breve recordação histórica queremos questionar que naquele momento de neoliberalismo da era Collor coincidiu com um momento no qual a arte contemporânea brasileira já havia passado pela onda pós-moderna e retomado suas raízes contemporâneas que a ligavam a uma trajetória desde os anos 50 no pós-guerra. Desta maneira a produção cultural proporcionada pela FUNARTE não estava abrindo novas fronteiras para a arte contemporânea internacional no Brasil, isto explicaria em parte o fato da gestão de Ferreira Gullar ter sido tão tradicional reafirmando questões anteriores da nossa arte.

Se olharmos através do pensamento de Nestor García Canclini (CANCLINI, 1997) o qual admiramos muito, as históricas ações da FUNARTE se enquadram dentro das políticas de democratização cultural, baseadas no princípio de que a cultura é uma força social de interesse coletivo que não pode ficar apenas atrelada às disposições ocasionais do mercado, devendo, portanto, ser apoiada em princípios consensuais da sociedade.

É interessante notarmos que o Brasil, um país subdesenvolvido e com reconhecidos problemas estruturais básicos, possua uma instituição tão forte dedicada às artes e à cultura em geral com um grande histórico de ações pioneiras acumuladas e com um capital humano capacitado.

A FUNARTE, desde a sua criação e particularmente na última década aumentou quantitativamente suas ações Brasil afora e direcionou-se para amparar melhor a arte brasileira contemporânea preocupada com duas frentes: Uma de atualização estética e outra voltada para nossa representação brasileira nesta área. Nas artes visuais não foi diferente, A FUNARTE através de seu antigo INAP e atual CEAV aumentou significativamente as suas ações nestas duas frentes.

Nosso levantamento sistemático de toda a sua trajetória nas artes visuais evidenciou fatores críticos recorrentes, citados pelos entrevistados, pela mídia da época e até mesmo nos relatórios oficiais da instituição. Por exemplo, se o leitor verificar a construção das nossas pautas durante todas as nossas entrevistas realizadas agora na recente pesquisa verificará que nenhum dos problemas levantados neste capítulo constava nas pautas. Portanto estes problemas surgiram espontaneamente da fala dos entrevistados.

Acreditamos também que estas indicações não devem, de maneira alguma, ser direcionadas para o corpo de funcionários da instituição. São acontecimentos comuns nas instituições públicas brasileiras que carecem em si de uma reforma geral. Reforma esta que

vem sendo adiada pelo poder público e que foi muito bem debatido pela própria FUNARTE com o evento Arte/Estado.

Analisando o percurso de toda a história da FUNARTE, vimos a constante descontinuidade de políticas públicas culturais que é justamente a simplificação em um plano orientador oriundo de uma única figura pública ou grupo partidário sem a discussão correta e ampla com os diversos setores envolvidos da sociedade que já possuem um histórico de trabalho efetivo na área, como por exemplo, os próprios servidores públicos da instituição.

Normalmente com a troca de poder, entram novos conceitos e uma nova política que normalmente desconsideram o trabalho realizado pelo corpo de servidores que lida diretamente com o público e com os artistas. Estes conceitos e novas políticas públicas quase sempre são feitos através um projeto baseado em uma bibliografia básica e programas partidários, sem contato com uma pesquisa *in loco*, diretamente com os gestores da área e com o público que é abarcado por esta nova política pública. Este procedimento de troca de políticas públicas pode ser defendido pelo seu caráter democrático com a troca de eleitos pela maioria dos votantes como um giro de direção, no entanto por vezes ignoram seus eleitores e suas respectivas vontades.

No capítulo anterior tivemos a visão do Sr. Paulo Sérgio Duarte, ex-diretor do INAP que tem idéias bem definidas sobre os macro problemas da FUNARTE. Este destaque que demos para a fala de Duarte foi escolhido no sentido de abrir um diálogo amplo a partir dos conhecimentos de um profissional que acompanha a FUNARTE desde a sua fundação e não no sentido de restringir as soluções em uma única mão.

Naquilo que se refere aos problemas encontrados ao bem estar dos servidores, para começarmos, localizamos em diversas fontes uma evasão excessiva dos mesmos em decorrência dos baixos salários.⁹ A ausência de um plano de carreira estimulador, o servidor permanece ali durante um período e assim que consegue algo que lhe dê uma renda maior tanto no meio privado como em outro processo de concurso público. Assim, o mesmo sai da instituição, parando processos importantes ou diminuindo o fluxo de trabalho prejudicando a FUNARTE. Lembramos que isto não se aplica a qualquer instituição estatal, muitas delas consideradas nevrálgicas ao desenvolvimento do país possuem seus planos de carreiras, muito mais desenvolvidos. É sabido que a FUNARTE carece de mais dinheiro, sem dúvidas. As verbas aumentaram nas últimas décadas, mas ainda são insuficientes para cumprir com salários em um plano de carreira mais atraente, afinal o país cresceu e a demanda pelos

⁹ Nos relatórios da FUNARTE, na fala de alguns entrevistados e em matérias de jornais e revistas.

recursos oferecidos pela instituição também minando os recursos para a folha de pagamentos. Os salários da FUNARTE são baixos se comparados com o de várias carreiras que exigem apenas o nível técnico Brasil afora, desta maneira o trabalho na instituição que já é extremamente burocrático sofre ainda mais com a agravante evasão periódica de funcionários.¹⁰ Para piorar ainda mais, há demora na permissão de novos concursos para novas contratações, conforme relatado no relatório 2010 da instituição (FUNARTE, 2010, p. 22).

Cogita-se que talvez a aproximação física da FUNARTE ao Ministério da Cultura em Brasília, idéia tão defendida por Paulo Sérgio Duarte, tanto no evento Arte/Estado como nas duas entrevistas cedidas a nós, diminuísse sua subordinação, o que proporcionaria uma simplificação das estruturas e processos, gerando uma enorme economia que em parte poderia ser redirecionada para as questões salariais e até mesmo aos financiamentos de projetos de arte para o público em geral. Desta maneira, o ritmo e a organização da instituição poderiam ser revistos e modernizados em termos tecnológicos e administrativos, inclusive com a instalação de uma ouvidoria na FUNARTE, diretamente ligada aos ministérios pertinentes?

Esta mudança física para Brasília é combatida pelos servidores da instituição que se encontram em uma situação de conforto na cidade que escolheram para morar e compor família.

Nesta situação limite, precária de recursos humanos, não é por acaso que surge aquilo que chamamos metaforicamente de “Política Cultural de Um Homem Só”. Trata-se da concentração de decisões e sobrecarga de trabalho sobre aquele servidor antigo da casa, aquele com maior entendimento de todos os processos, como é o caso de Xico Chaves, atual diretor do CEAV e servidor de carreira desde 1979.

No caso de Xico Chaves, além da rotina burocrática, cumprindo com seu cargo de Diretor do CEAV, foi através de suas próprias funções neste período todo um grande idealizador dos principais programas de artes visuais atuais do CEAV.¹¹ Criou de forma direta, com escassos recursos, um programa que responde por expressiva parte das políticas públicas do governo federal para as artes visuais.¹² Isto foi feito com o auxílio de uma equipe extremamente reduzida. Vejamos um pequeno trecho da entrevista cedida a nós que narra este momento em 2003 no início do ministério de Gilberto Gil:

¹⁰ Atualmente, nos últimos concursos públicos, os vencimentos ofertados estão entre R\$2.500,00 a R\$5.300,00 para uma jornada de trabalho de 40 horas semanais.

¹¹ Ver entrevista com o Sr. Xico Chaves no Apêndice E ao final deste trabalho.

¹² Isto pode ser observado na sua narração do início dos projetos desenvolvidos por ele.

[...]

Chaves: Bom aí o seminário levanta uma série de questões que eu acho que eram necessárias pra dar um suporte pra criação do Centro de Artes Visuais (CEAV) que já tava sendo estruturado, nesse período né, na gestão do Gil e esse livro foi produzido e logo depois o Grassi me chamou e perguntou se eu queria assumir a direção do Centro de Artes Visuais (CEAV) que tinha então sido criado. A FUNARTE foi criada com uma nova estrutura, aqueles computadores velhos ainda existiam, aquela, aquela sucata já quase obsoleta eu servi, subi, quer dizer fui pra minha sala e vi aquele caos completo e absoluto. O acervo da FUNARTE já não estava mais na FUNARTE né, os prêmios todos de salão.

Guilles: Tinham ido para o Pará né.

Chaves: Tinham ido para o Pará né. Não tinha uma atividade assim, permanente. Eventualmente havia uma exposição. Eu preciso é falar aí sobre isso...

Guilles: O diretor anterior era? O diretor anterior era?

Chaves: O Fernando Cocchiareale, o Ivan, esse que... eles vão te dar um panorama daquele período ali.

Guilles: Sei.

Chaves: Não tinha recurso, não tinha dinheiro. Não tinha funcionário, era uma, um caos. Era outra estrutura né. Intermediária que tentou fazer. Fêz até algumas coisas mas, não tinha uma estrutura que pudesse ter um processo de crescimento e desenvolvimento de conexão. Mesmo com a criação dos centros, não tinha ainda uma política para cada centro. Nós os primeiros diretores foi que criamos. Essa política. Então quando eu cheguei aqui nesses computadores, essas sucatas todas, aquele monte de papel, era uma lou... era um caos, era um caos mesmo.

Guilles: Imagino.

Chaves: Aí eu escrevi, acho que, no fluxo assim, uns 10 projetos! Numa semana eu escrevi, escrevi 10 projetos!

Guilles: Nossa.

Chaves: Não com planilha, nada disso, eram idéias do que poderia ser! Afinal eu tava vindo de uma história né, tanto do ponto de vista pessoal como artista como participante das discussões e debates sobre arte contemporânea, ou seja, e tava no Belas Artes realizando muita coisa. Não era... eu tava com um potencial de formação muito grande! E era artista, bem dizer, talvez fosse o único ou o. Acho que tiveram três artistas, quatro artistas na direção da FUNARTE...

Guilles: A Iole de Freitas...

Chaves: ... mas eu me senti na obrigação de transformar de fato a FUNARTE num é, num núcleo altamente é, potencialmente, altamente expansivo, ou seja ele teria que ter a cara da arte contemporânea que tava ali naquele momento. Onde ela caminhava de fato para todos os lados, onde ela incorporava todas as linguagens anteriores, que não eram mais linguagens né? Nós não estávamos vivendo mais nenhuma vanguarda, as vanguardas tinham acabado. Como acabaram graças a Deus!

Guilles: Sim.

Chaves: Que as vanguardas, vêm que uma das características dela é negar a escola anterior pra se autoafirmar. Pra se autoafirmar em quê? No ano de 2003? Em pleno século XXI. Então ela tinha que incorporar. Passado, produzir o presente, olhar pro futuro. Então tinha que criar esse modelo de trabalho, isso tudo dentro de propostas

e de projetos que chegassem até um pouco dessa concepção de expansão e de absorção. Potencializar e expandir. Então outro conceito, mais contemporâneo, a linguagem política de, de, na linguagem de um projeto político pra FUNARTE, tinha que ter essa característica, que é isso que ocorria nas Artes Visuais, uma democratização espontânea, isso já existia, os embriões de toda essa arte contemporânea que tá aí já existiam, eles não tavam conectados, é que o Brasil não sabia aqui a gente não sabia o que tava acontecendo no Ceará, em Pernambuco, no Rio Grande do Sul. Às vezes sim, queria um crítico, um curador, um artista e aí relatava, ah, aqui tem um pessoal e tal. Estão experimentando tais coisas. Aí um desses projetos que eu escrevi na época foi A Rede Nacional de Artes Visuais foi o primeiro, mas primeiro antes da Rede, pra ocupação da galeria, porque é tem essa história de que a galeria é referencial pra uma instituição que trabalha com artes visuais, risos. Tava desativado o prédio do Capanema, Brasília tava desativado, tinha uma ou outra coisa, São Paulo tava desativado.

Guilles: Alí na Alameda Nothmann?

Chaves: É, tava tudo caindo os pedaços! Então a gente resolveu fazer aquilo, porque não dava pra fazer um projeto. Aí eu chamei de Projéteis de Arte Contemporânea. Que até hoje é o título. O edital que ocupa a galeria alí.

Guilles: Um nome com várias leituras!

Chaves: É, então era pra lançar mermo! Projeto, Projéteis! E fizemos o primeiro convite. Cada artista acho que recebeu 170 reais! As primeiras exposições tinha até Anna Bella Geiger, então os artistas colaboraram pra retomada da FUNARTE. Já tinha o clima do Arte/Estado, existia uma discussão, um debate sobre o papel das artes visuais, naquele momento né. Então houve a colaboração de vários artistas que tinham carreira consolidada e outros que tavam iniciando, tavam no meio de carreira e fiz, quando é foi feito, e paralelamente eu escrevi o projeto da Rede Nacional Artes Visuais que compreendia um complexo de atividades que reunia oficina, palestra, gravação em vídeo, documentação fotográfica, produção, mapeamento da produção, documentação, ações, exposições e etc. Então onde coubesse tudo, todas as linguagens, desde a pintura, ou gravura, e fotografia até a intervenção urbana. E essas pessoas eu mesmo selecionava, só que tinha o segui... eu já conhecia quase todo mundo, mas não conhecia quem tava lá no Ceará, eu não sabia quem tava em Pernambuco.

Ao vermos as limitações destes primórdios da gestão de Xico Chaves no CEAV no qual recebe uma instituição com recursos financeiros mínimos reflexos da atuação do estado neoliberal desde a era Collor, concluímos que apesar da máquina pública tenha sido reduzida em sua parte operacional, onde estão os gestores, na parcela que dá um retorno ao desenvolvimento de uma política pública cultural.

Como estamos comentando a disponibilidade de recursos é necessário também ressaltar que em todo o nosso levantamento nunca observamos desperdício de dinheiro público, desde a época dos militares nos anos 70, passando pelos anos 80, 90 e atualidade. Nunca nos nossos levantamentos, em nenhum dos documentos oficiais vimos servidores fazendo turismo com dinheiro público. As suas raras viagens levantadas nos relatórios tinham propósitos bem definidos, práticos.

Outro fator levantado que atinge diretamente o trabalho da equipe da FUNARTE e consequentemente do CEAV é o corte da rotina de trabalho para cumprir agendas culturais de eventos outros, externos ao universo das artes. Eventos esportivos internacionais (Copa do Mundo e Olimpíadas), eventos diplomáticos, presidenciais, oneram sobremaneira o orçamento que é mínimo para atender as demandas rotineiras das artes.

Durante toda a sua existência a FUNARTE sempre trabalhou pela proximidade com a atualização da produção da arte brasileira com a arte internacional, investimentos importantes foram feitos pela FUNARTE, principalmente a partir da gestão de Paulo Sérgio Duarte. No entanto, a necessidade de dialogar a produção local também é necessária. A instituição fez estas aproximações quando ampliou a atuação da FUNARTE, dominante no eixo Rio de Janeiro – São Paulo a outras reuniões do país. Sabemos que arte é arte e que o que chamamos de arte popular provém de uma visão de poder. O conhecimento da arte local foi ampliado exponencialmente desde a fundação da FUNARTE. A aproximação dos novos eixos de produção artística sim deve ser objeto da FUNARTE ao cumprir seu papel de educação visual, ou corremos o risco de mantermos a idéia de um cerco cultural em nome de uma arte nacional ou como pensada nos anos 70 de uma “Arte Latino Americana”, que foi um projeto resultado do efeito de uma pressão política em todo continente Latino Americano.

Outra questão sempre levantada sobre a FUNARTE em suas ações é a possibilidade de formação de públicos, seja através da apresentação de trabalhos de arte contemporânea em comunidades distantes ou até mesmo nos grandes centros.

Neste caso podemos nos perguntar se o Salão Nacional de Artes Plásticas, evento tradicional esquecido, se este sim poderia ser um grande gerador de público, principalmente nas crianças, jovens da rede pública, se houvesse uma ligação do material gerado pelo salão com o sistema educacional, com escolas municipais e estaduais e universidades em um projeto de maior integração aos moldes de monitorias sobre o projeto expositivo como os desenvolvidos pela Fundação Bienal de São Paulo.

O Salão retomaria uma visão mais rica da arte brasileira contemporânea de uma maneira mais democrática e aberta a artistas inscritos e ao público. O Salão Nacional foi fechado sem maiores constrangimentos da instituição; imaginando estar rompendo com algo ligado ao passado da arte brasileira incluindo sua memória e seu nascimento no sistema belas artes. A facilidade se deu muito em função de uma desmobilização de artistas, diferente dos anos 70 quando a ABAPP tinha fortes motivos para sua mobilização incluindo procedimentos e solicitações em relação a FUNARTE.

É preciso destacar que o salão está previsto por leis vigentes.¹³ Deveria constar no calendário oficial da instituição e já vimos anteriormente todo o desenrolar que findou o salão, os diversos atritos nos anos 70, 80 e 90 que levaram ao seu esquecimento.

Vejamos o que o próprio Xico Chaves falou ao ser indagado, em 2003, durante o evento Arte/Estado:

Uma situação anticonstitucional como a que se instalou no Salão Nacional que era uma instituição que só a Constituição poderia mudar? E o status dele hoje é de uma instituição que foi marginalizada, mas está na Constituição brasileira. Então, é anticonstitucional não se fazer o Salão Nacional. Somente o Congresso nacional poderia fazer alguma mudança. É uma perda a não existência do Salão Nacional? Quando você falou de salão, eu queria saber se era isso (ARTE/ESTADO, 2004, p. 69).

O mal entendimento do que é uma instituição tradicional somado às ondas messiânicas de novas políticas que varrem este país extinguindo o velho em prol do novo findaram o evento mais antigo de artes visuais da história. O Brasil, como afirmou Mário de Andrade está condenado ao moderno. Gostamos de inovação e rompemos à maneira moderna com o passado e de certa forma não construímos uma tradição. Acreditarmos que a tradição é por excelência uma das principais inspirações para os processos inovadores, criativos.

Obviamente isto só ocorreria depois de debates e adaptações para o panorama atual para que abarcasse as novas mídias além das tradicionais e inclusive e novas tecnologias. Imaginamos a volta do Salão Nacional abrangendo toda a diversidade da produção da arte brasileiras contemporânea ou pós-moderna como queiram, de maneira livre, abarcando inclusive aquilo que ainda nem foi catalogado por modalidade das artes visuais¹⁴. O reconhecimento das últimas linguagens, que já estão na praça, e com o formato atual da FUNARTE, não conseguem ser abarcadas.

Gostaríamos de evidenciar o “Projeto Novos Talentos”, proposto pela Secretaria Executiva do Ministério da Cultura, no início de 1995. Este projeto tinha o objetivo de

¹³ Lista de leis vigentes que determinam o Salão Nacional de Artes Plásticas:

- Lei nº 1.512, de 19.12.1951 – Cria a Comissão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna, e dá outras providências. (vigente);
- Lei nº 6.426, de 30.06.1977 – Altera dispositivos da Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, que cria a Comissão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna, e dá outras providências. (vigente);
- Decreto nº 836, de 09.06.1993 – Regulamenta a realização do Salão Nacional de Artes Plásticas de que trata a Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977, e dá outras providências. (vigente).

¹⁴ Existem inúmeras práticas artísticas pouco divulgadas, no mundo digital ou em eventos restritos desconhecidos do grande público e que são essencialmente tipos novos de arte visual. Um exemplo disto são os eventos de *cosplay*, que é a arte de se caracterizar como uma personagem utilizando maquiagem, adereços, interpretação e figurino complexo. Pode ser baseado em uma personagem já existente da cultura popular, uma personagem nova ou formas híbridas.

promover a produção de artistas ainda não consagrados que vinham tendo presença destacada no circuito de arte do país. Tratava-se da exposição da obra de um artista que tinha o currículo dentro do perfil, no Gabinete do Presidente da República, no Palácio do Planalto, por período que ia de um a dois meses. Após esse período, a obra era substituída pela de outro artista selecionado, através de uma comissão composta de críticos de arte e nomeada pelo Ministério da Cultura, reunida no Rio de Janeiro, na sede da FUNARTE, no dia 9 de junho de 1995, incumbida de selecionar 22 artistas para fazerem parte do Projeto. Os membros da comissão eram: Aracy Amaral, Fernando Cocchiarale (Coordenador de Artes Visuais da FUNARTE), Frederico Moraes, Ronaldo Brito e Sonia Salzstein-Goldberg. Os artistas selecionados foram: Beatriz Milhazes–RJ, Daniel Senise–RJ, Leda Catunda–SP, Fábio Miguez–SP, Marco Giannotti–SP, Sérgio Sister–SP, Niura Bellavinha–MG, José Bechara–RJ (FUNARTE, 1999, p. 43).

Notamos que o Projeto Novos Talentos é muito distoante da trajetória natural da FUNARTE. É distoante porque não divulgava a arte daqueles artistas selecionados, de forma democrática para o público em geral, segregando a obra dos novos talentos a um espaço fechado como o Gabinete do Presidente da República como se fossem mera decoração para políticos. Qual a função social desta ação? Qual a função dentro do sistema de arte desta ação? Divulgá-la entre políticos de outros países? Muitos acusam o Salão Nacional de anacrônico. Esta ação exclusivista do “Novos Talentos” sim é anacrônica.

Encontramos esta iniciativa hermética do “Novos Talentos” no Gabinete do Presidente, que nos remete ao subaproveitamento dos espaços das embaixadas e consulados do Brasil, mundo afora, espaços que muitas vezes com uso excessivo de poder de alguns funcionários e que estão totalmente ociosos para a arte brasileira. Não encontramos um projeto que sistematize um levantamento dos consulados e embaixadas que possuam um espaço e público adequados. A FUNARTE deveria ser a detentora, a controladora destes espaços através de um programa governamental objetivo de divulgação da arte brasileira mundo afora. Nos moldes dos sérios editais da FUNARTE estes espaços estariam abertos para toda a sociedade brasileira, qualquer artista brasileiro que mandasse um projeto para a aprovação de uma equipe designada. O uso adequado destes espaços foi também uma observação que esteve presente em vários momentos entre os participantes do evento Arte/Estado em 2003, promovido pela própria FUNARTE. Esta foi, inclusive, a principal fala de inúmeros palestrantes do evento e participantes. Vejamos como exemplo o comentário da artista visual Clarisse Tarran quanto se comunicava com a palestrante Denise Mattar durante o evento:

[...] conversando com uma pessoa que tem um parente diplomata, ela me disse que as embaixadas não possuem galerias. Ou seja, as galerias do exterior contatam as embaixadas e isso para na embaixada e é ali que acontecem as indicações de primos e sobrinhos, enfim..., como é essa comunicação? E a outra, não é bem uma pergunta, é mais uma sugestão que queria que você, Denise falasse porque encaminhamos um documento para o MinC com algumas sugestões que surgiram no grupo Artes Visuais- Políticas. E um dos itens era justamente criar um recurso, ou uma lei, garantindo que no primeiro ano de transição de cada governo a agenda seja cumprida. No mínimo isso. Mas a gente nunca teve essa visão do exterior porque sabe que três anos no Primeiro Mundo não é nada. As pessoas se programam com muito mais tempo. Como a gente poderia pensar numa cláusula realmente em relação ao exterior? (ARTE/ESTADO, 2004, p. 41).

Mattar responde à Tarran:

Sobre o primeiro ponto que você abordou, acho importante discutirmos uma proposta para a transição nas instituições. É um problema e, portanto, um ponto a atacar. Com relação às Embaixadas do Brasil, por acaso, tenho bastante conhecimento disso porque existem poucas onde a gente verifica espaços positivos. Na França, por exemplo, tem uma galeria chamada Galerie Debret. Um espaço bastante razoável, muito bem localizado. Porém, não tem mais o mínimo crédito em Paris, porque lá tem a mãe, o primo do tio e não sei mais o quê. Então, na lista de galerias parisienses, a Debret não existe.

Em Roma, existia um projeto maravilhoso do embaixador Paulo de Tarso, para fazer uma modificação na galeria. Ele conseguiu, inclusive, patrocínio para fazer uma reforma completa na Embaixada, que fica na Piazza Navona e possui duas galerias, porém muito pequenas. Ele me chamou para fazer o projeto dessa galeria, o que me deixou muito feliz. Mas depois foi substituído no cargo por Itamar Franco... Então, são poucos os espaços positivos. Em Portugal, o palácio onde fica a Embaixada possui salas que poderiam ser usadas para exposições, mas estão caindo aos pedaços.

E quando trabalhava no MAM-Rio, nós fizemos um planejamento - na época, se não' me engano, era o Sérgio Amaral que estava em Paris. A gente chegou e disse: Sabemos que quando vocês estão na Embaixada, ocorrem pressões para expor o primo, o tio, etc. E a nossa ideia era por que vocês não passam a bola para a gente? Por que a programação não fica sendo feita pelo Museu? Se a programação da galeria Debret é feita pelos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo, não há discussão. Se aparecessem o primo ou tio de não sei quem querendo expor, a Embaixada mandaria falar com os dois museus e, assim, se poderia fazer esse filtro. Estava tudo indo muito bem até que o Sérgio Amaral saiu da Embaixada. Então, nada acontece por isso. Se conversarem com outra pessoa, verão que o mesmo já aconteceu com ela. Particularmente, já fiz três projetos diferentes, a pedido. Não fui eu que procurei. Por três vezes fui consultada sobre o projeto para um Museu de Arte Moderna decente em Brasília. As três vezes escrevi e mandei. Nada aconteceu. Não aguento mais fazer esse projeto! (ARTE/ESTADO, 2004, p. 41)

Constatamos em muitos dos nomes reincidentes nos programas da FUNARTE uma dependência contínua do financiamento público por parte expressiva dos artistas visuais brasileiros. Imagina-se que em uma política pública cultural para as artes, minimamente saudável, o Estado deveria ser o primeiro e o último recurso de um artista. Primeiro nas fases

iniciais de sua carreira e, último, no caso dos momentos de necessidade, como queda no ostracismo, seja por declínio de saúde ou por incompreensão do mercado em relação a suas últimas produções. Nas nossas políticas culturais constatamos artistas que passam a vida inteira atrelados aos recursos estatais, até mesmo nas suas fases de consagração. Algo semelhante ao uso da Rouanet para bancar shows de cantores populares extremamente consagrados.

Todas estas questões extremamente específicas apareceram no evento Arte/Estado evidenciam a necessidade de discussões amplas e permanentes no calendário anual do CEAV.

Alí também foi esboçada a necessidade de se colocar o Arte/Estado no programa da FUNARTE. Este evento, embora diferente talvez fizesse o papel controlador de associações de artistas, levando seus interesses como fizera a antiga ABAPP nos anos 70 e 80. Pela atual conjuntura político-social não temos nenhuma organização civil equivalente a ABAPP, esta é uma lacuna muito grande que deve ser compensada, de alguma maneira, pelas próprias políticas públicas. O próprio Xico Chaves, atual diretor do CEAV, um de seus idealizadores diz na entrevista cedida a nós que o Estado democrático tem de criar as ferramentas necessárias constantemente para uma autocrítica.

Em nossa análise faltou ao Arte/Estado uma separação por categorias. Ao lermos as transcrições, vimos que tanto os palestrantes como o público se perdiam constantemente com debates de assuntos de diversidade excessiva, gerando bastante confusão e pouco aproveitamento. Há a necessidade de uma intermediação por um orador profissional que estudou os assuntos e que divida os dias do evento em categorias em eixos temáticos.

Pensar diretrizes é o principal papel da FUNARTE. O Arte/Estado cumpriria com a parte de democratização das decisões fazendo com que a classe artística se fortalecesse perante o poder público, não no sentido da “política de balcão”, paternalista, mas no sentido de um refinamento, de um diálogo produtor de uma política pública eficaz, precisa, na mão correta das necessidades.

Não precisamos importar modelos franceses, britânicos ou norte americanos. Temos bons exemplos aqui no nosso país mesmo, tanto da iniciativa privada como de outras instituições públicas. O exemplo do Canal Contemporâneo¹⁵, no uso da internet ou a excelência dos espaços das unidades do SESC, os cursos oferecidos pelo SEBRAE, podemos nos perguntar: se tudo isto poderia ser adaptado para a estrutura da FUNARTE que parece ter

¹⁵ O Canal Contemporâneo é uma publicação digital disponibilizada na Internet e uma comunidade virtual focada em arte contemporânea brasileira. Foi criado pela artista brasileira Patricia Canetti.

parado no tempo dentro da formatação de um banco financiador apenas, pré estabelecido lá atrás na época de Mário Brockman Machado.

Os editais da instituição vêm sendo chamados sistematicamente dentro das paredes do palácio Gustavo Capanema de “editaldura”¹⁶. Isto tem ocorrido pelo seu engessamento dentro desta política de prevalescência do financiamento ao invés de atuar como uma geradora de novas políticas exemplares que seriam irradiadas Brasil afora. Como foi na celebrada época de Aloísio Magalhães, guardadas as devidas proporções orçamentárias, claro.

Não é apenas financiando os projetos artísticos brasileiros que se faz política pública, pode-se ensinar como gerir melhor o negócio da arte. Coisa que os americanos fazem muito bem. Caso contrário, o artista, até mesmo aquele de trabalho mais comercial recorrerá *ad infinitum* aos recursos estatais. Fala-se tanto de parceria porém, na maioria dos discursos, esquece-se de detalhar quais seriam estas possíveis parcerias. Por exemplo, o SEBRAE em parceria com a FUNARTE poderia criar uma estrutura itinerante ou fixa para estimular o empreendedorismo¹⁷ na classe artística. Também englobando todas as práticas artísticas e não somente as mais elitistas da nossa arte brasileira contemporânea.

Falta, também, uma antecipação por parte da instituição em buscar as novas tecnologias e novos procedimentos. Segundo parte dos servidores, o sistema de editais acabam tirando a visibilidade da quantidade expressiva de ações da instituição. Com as novas tecnologias que já estão aí prontas, somadas a uma padronização de design gráfico que a instituição perdeu nas últimas décadas, todas as ações via edital poderiam ter maior visibilidade via Internet, com qualidade de pesquisa e interação.

A FUNARTE não cuida corretamente dos seus dados, das suas ações, o Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC), por melhor que seja a gestão de seus servidores, encontra-se sucateado e não dá conta de tudo o que a sociedade almeja. Qualquer pessoa que já fez um tour virtual em algum site de um museu francês, ou italiano, e compara com os sites das nossas instituições pode observar que estes são extremamente primários, tanto na questão da navegação como na disponibilidade de dados online.

A FUNARTE acrescenta anualmente através de seus atuais financiamentos, um volume enorme de ações, diversas, ricas, que dialogaria melhor com outros artistas,

¹⁶ Aglutinação das palavras edital e ditadura.

¹⁷ Significa empreender, solucionar um problema ou conjuntura complicada. Termo muito usado no meio empresarial, quase sempre relacionado com a criação de empresas, serviços e novos produtos.

acadêmicos, com as mídias, com a sociedade em todo seu universo de possibilidades que não é disponibilizado na internet. Nem mesmo um resumo visual disto.

São, portanto, vários os indicadores de que a FUNARTE deveria retomar expressivamente seu papel de proponente de uma política pública exemplar nas artes visuais. Também é preconizado que deveria ocorrer em conjunto com o sistema educacional.

Tanto nossos entrevistados como diversos participantes do Arte/Estado debatem a necessidade de uma parceria que poderia ser firmada com o MEC, com o auxílio de grandes pesquisadores, escritores de História da Arte, como Paulo Hernkenhoff, Paulo Sérgio Duarte e Aracy do Amaral entre outros, que poderiam elaborar um projeto ambicioso de História da Arte Brasileira. Também poderiam contar com auxílio das principais universidades públicas e particulares do país. Trabalho este que até hoje só foi feito parcialmente por Walter Zanini em seu excelente trabalho História da Arte Geral do Brasil, em dois volumes, mas que precisaria de complementações, principalmente do período mais recente de nossa arte. Temos assim pouquíssimos livros de história geral da arte no Brasil.

A inexistência, por exemplo, de uma Galeria Nacional da arte brasileira também é diversamente citada. Se quisermos conhecê-la temos que fazer um roteiro por um conjunto grande de museus brasileiros. Por isso a FUNARTE, no intuito de disponibilizar um panorama geral sobre a arte visual brasileira, teve de realizar no início da década de 80 a coleção de livros sobre os museus brasileiros, que eram bem acessíveis e hoje são raros nos sebos das grandes capitais.

Esta obra ampla não foi distribuída pelo MEC via meio digital e nem por publicações padronizadas de fácil produção, com qualidade gráfica para comporem uma biblioteca básica do assunto nas escolas públicas brasileiras. É normal hoje em dia um jovem brasileiro sair para o mercado de trabalho com um conhecimento raso da história da nossa arte, conhecendo apenas e minimamente Tarsila do Amaral e Portinari. Uma obra abrangente de grande distribuição online e impressa possivelmente cobriria as falhas do ensino de história da arte nas escolas. Os alunos conectados e imersos às novas tecnologias recorrerão a este material e confiarão nele se apresentarmos algo confiável e com qualidade gráfica. A FUNARTE é a única instituição capaz de congrega todos os profissionais necessários para esta tarefa, pelo seu histórico democrático divergente das lutas políticas existentes entre as grandes universidades brasileiras.

Encerramos aqui nossas observações sobre o percurso da FUNARTE nas artes visuais com os respectivos alinhamentos entre profissionais de diversas linhas ideológicas que confluem basicamente para a cobrança de uma atuação efetiva da instituição, livre de

influências alheias ao universo da arte e da cultura, gerando ações exemplares de abrangência nacional em todas as vertentes das artes visuais com alto nível de excelência.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira FUNARTE, através do INAP deixou um repertório enorme de ações às políticas públicas destinadas às artes plásticas, ações pioneiras e avançadas para a época e realidade brasileira. Com um número limitado de apenas trinta servidores o INAP inaugurou procedimentos exemplares que hoje são adaptados e copiados. Além de seu corpo competente ao longo dos anos, sempre manteve ímpar a sua capacidade de ouvir os artistas, isolados, distantes ou representados por entidades como a ABAPP.

A extinção das antigas galerias, Macunaíma, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Sérgio Milliet e do o Salão Nacional de Artes Plásticas (herdeiro do “Salão de Debret”), representa o descaso com as nossas tradicionais instituições e a saída do Estado como propositor principal na criação de políticas exemplares. Na contramão do exemplo de Aloísio Magalhães que em sua gestão na política pública cultural tinha uma visão da continuidade, do acúmulo da tradição, da sobrevivência destas estruturas convivendo harmoniosamente com as idéias modernas e contemporâneas. As vontades dos artistas, curadores e críticos de arte pela imposição de suas idéias estéticas não pode obscurecer as conquistas já alcançadas por gerações anteriores que se configuraram como Patrimônio Nacional. O mercado impõe uma visão errônea sobre o que é arte contemporânea, definindo-a como uma arte específica com regras específicas, criando um afastamento das outras existências de arte contemporânea com características modernas, populares e ou acadêmicas.

O IBAC de Ferreira Gullar foi uma tentativa de retomar o sistema da primeira FUNARTE, de apoio direto do Estado às artes visuais nacionais que, como vimos, teve inúmeros sucessos apesar de todas as dificuldades, mas isto foi considerado um sistema ultrapassado frente os anseios de globalização do Estado neoliberal de FHC, que estabeleceu a Lei nº 8.313, a Lei Rouanet, oriunda de melhorias da antiga Lei Sarney de incentivo à cultura. Entretanto, esta lei vem sendo sufocada pelo seu mau emprego apesar de ter trazido avanços, principalmente em termos de arrecadação expressiva. Deve, isto sim, ser ajustada urgentemente para neutralizar as escolhas tendenciosas por parte dos departamentos de marketing das grandes empresas que a utilizam, unicamente, como autopromoção publicitária, além do uso indevido por parte criminosa da classe artística que sempre acaba cobrando duas vezes do bolso do contribuinte.

Após sua renomeação ganhamos esta segunda FUNARTE que vem fazendo um trabalho intenso, com maiores recursos, abarcando todas as novas linguagens da arte brasileira

contemporânea, mas em contrapartida, com entraves para o desenvolvimento de políticas exemplares que estejam fora do sistema regulador de editais. Sistema este que agrada boa parte da classe artística, mas que impõe limites às ações dos gestores, desagradando-os na resposta que gostariam de dar à sociedade como um todo.

Nós pesquisadores e outros profissionais como vimos, apontamos que é preciso encontrar um meio termo entre o financiamento de artistas e seus projetos e a elaboração de políticas exemplares oriundas do corpo de servidores da instituição em conjunto com a sociedade.

Todos os apontamentos de problemas e sugestões citados no capítulo anterior são gritantes aos próprios servidores da FUNARTE, que os conhecem muito bem e não tem poderes políticos para a alteração deste panorama. Especialmente os servidores mais antigos que vivenciaram muito bem as duas FUNARTEs e conhecem a polarização de suas respectivas políticas públicas. Assim os nossos levantamentos representam um universo mínimo de possibilidades se comparado à ampla contribuição de um diálogo que poderia ser estabelecido entre os protagonistas institucionais, os ex-servidores e a classe artística.

Seria muito proveitosa a contratação dos antigos gestores como colaboradores deste processo. Profundos conhecedores de todos os processos e das camadas estruturais desde o ministério até as instituições locais. Este é o caso de profissionais como Paulo Sérgio Duarte e Paulo Herkenhoff, que ao nosso entendimento, analisando seus históricos de ações como gestores não só estão aptos para estas colaborações como, até mesmo, para ocuparem o posto da presidência da FUNARTE ou de Ministro da Cultura futuramente.

Problemas apontados pelos nossos entrevistados e levantados por nós como a evasão de servidores, melhoria do plano de carreira, a “Política de Um Homem Só”, a interrupção ou sobrecarga de servidores com eventos externos de outras ordens, as demandas para artistas influentes, as cobranças superiores de resultados que geram artificialidades, o descumprimento da elaboração do Salão Nacional, o subaproveitamento dos consulados e embaixadas, a ausência de simpósios ou outros eventos para discussões, o engessamento ocasionado pelos editais, a falta de programas de capacitação para o público, a ausência de novas tecnologias e procedimentos administrativos através de parcerias. Todos estes problemas, além dos outros já citados, são pequenos – na verdade mínimos – perto da demanda que surgiria através de um debate verdadeiramente amplo e democrático.

Sabemos que esta segunda FUNARTE é outra instituição em decorrência da sua nova estrutura administrativa e de seu sistema intensivo de editais. Neste aspecto sim, mas se considerarmos seu capital humano somado ao seu histórico, através do conhecimento

acumulado, aliado à presença atuante dos servidores antigos da casa e ex-servidores que vivenciaram as duas instituições, podemos dizer que se trata da mesma FUNARTE, com toda a sua potência represada, engessada.

Se partirmos do princípio que esta instituição com seu atual CEAV pode facilmente acessar todo o seu histórico, através de pesquisas auto financiadas e também através do debate intenso com a parte da sociedade interessada. Debate este que pode ser feito periodicamente através de ferramentas como o evento Arte/Estado, ela tem todo o respaldo teórico e prático necessário para sua total emancipação junto à sociedade.

A FUNARTE, desde o antigo INAP até o seu atual CEAV não foi devidamente compreendida e aproveitada em toda a sua potencialidade pelos nossos mandatários políticos. O conhecimento gerado pela mesma ainda não foi absorvido totalmente pelo Estado brasileiro, nem mesmo pelo MinC e pelo MEC e, muito menos, por outras instituições. Nossos governantes ainda não definiram o local da FUNARTE na história das políticas públicas para as artes, esta é uma afirmação nossa embasada principalmente no subaproveitamento do enorme capital artístico apoiado e arquivado pela instituição.

Imaginando que serão vencedoras as políticas neoliberais em um futuro incerto, devemos lembrar que o Brasil – diferentemente de países do primeiro mundo que também estão realizando esta passagem, porém com todas as infraestruturas já formadas, sendo eles possuidores de uma rede de políticas culturais organizadas desde o pós-guerra, constituindo assim um caso oposto ao nosso que – por exemplo, teve a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1948 e tardiamente, só na década de 70 a FUNARTE seria criada em um descompasso de quase 30 anos.

Consideramos que a FUNARTE deveria ser remodelada de maneira a garantir o desenvolvimento de políticas culturais de tal forma que as iniciativas não passassem unicamente pelas formas capitalistas de financiamento e fomento da produção, aparentemente democráticas. Desejamos também que a FUNARTE sobreviva a todos estes ataques promovidos pelo neoliberalismo desmedido. Sabemos que somente a força de intelectuais brasileiros na área das artes, juntamente com a união os artistas, poderia fortalecer o entendimento do papel ativo que o Estado deve ter para políticas públicas no Brasil, com o trabalho em conjunto do MEC e da FUNARTE.

Diversos protagonistas aqui evidenciados, de enorme currículo na área, acreditam que o local correto da FUNARTE é na elaboração de projetos exemplares. Os quais devem ser absorvidos e adaptados para o uso da União no desenvolvimento da cultura das artes e,

também, no campo educacional. E não, unicamente, para financiamentos de projetos esparsos que não dialogam além dos círculos restritos das artes.

Almejamos por um governante erudito que valorize as artes e entenda seu papel social direto. De maneira tal que, futuramente, destine recursos e mais necessário ainda, seja o gerador das diretrizes para o entendimento deste local polivalente que a FUNARTE deverá ocupar.

A FUNARTE possivelmente terá um futuro de atuação pleno quando estiver fortalecida, blindada contra a alternância de governantes, oriundos de qualquer partido e de qualquer ideologia. Temos certeza de que o campo das artes já possui conhecimento próprio acumulado para dar uma resposta digna à sociedade.

Esta independência da FUNARTE provavelmente só ocorrerá com a criação de decretos e leis específicos que isolem a instituição. Permitindo-a, assim, a cumprir todas as metas estabelecidas por seus servidores em conjunto com as representações dos artistas brasileiros e outros profissionais ligados ao meio da arte. Caso contrário nenhuma das sugestões encaminhadas por nós ou pelos protagonistas do evento Arte/Estado terá condições de se desenvolver a curto, médio ou longo prazo.

REFERÊNCIAS

- ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **A atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP**. 2010. 240 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- AQUINO, Adriano de. **Entrevista o pintor e ex-diretor do CEA V Adriano de Aquino**. Rio de Janeiro, 23 jul. 2014. 1 Arquivo .VLC (1h27min.34s). Entrevista concedida a André Guilles Troysi de Campos Andriani.
- AUGUSTO, Sergio. Ferreira Gullar anuncia volta da FUNARTE. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 nov. 1992. Folha Ilustrada, Cultura, p. 3.
- ARTE/ESTADO: **artes visuais: palestras e debates 2003**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 318 p.
- ARTISTAS criticam o evento. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 set. 1989. Ilustrada, Da Reportagem Local, p. F-3.
- BASBAUM, Ricardo. I Love etc.-artists. In: HOFFMANN, Jens. **The Next Documenta Should Be Curated by na Artist: An e-Flux Project Curated by Jens Hoffmann**. 2003. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html>. Acessado em: 21 dez. 2015.
- BIOGRAFIA organizada cronologicamente encontrada no site oficial do poeta Ferreira Gullar. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/index.shtml?biobiblio>. Acesso em: 30 mar. 2010.
- BITTENCOURT, Francisco. O artista plástico, esse fantasma. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro. 26 dez.1978.
- BOTELHO, Isaura. **Por Artes da Memória: a crônica de uma instituição - FUNARTE**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.
- _____. **Romance de Formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. 281 p.
- _____. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001.
- _____. A política cultural e o plano das idéias. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 109-132.

BRASIL. Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Arte e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 17 dez. 1975. Seção 1, p. 16744.

_____. Decreto-lei nº 77.300, de 16 de março de 1976. Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 17 mar. 1976. Seção 1, p. 3632.

_____. Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977. Altera dispositivos da Lei n. 1512, de 19 de dezembro de 1951, que cria a Comissão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 4 jul. 1977. Seção 1, p. 8329.

_____. Decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978. Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 20 mar. 1978. Seção 1, p. 3970.

_____. Decreto-lei nº 91.144, de 15 de Março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 15 mar. 1985, Seção 1, p. 4703.

_____. Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública Federal, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 13 abr. 1990. Seção 1, p. 7101.

_____. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 - Lei Rouanet. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 24 dez. 1991. Seção 1, p. 30261.

BURCKHARDT, Jacob. **O estado como obra de Arte**. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: PenguinClassics. Companhia das Letras, 2012.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: **Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 3., 2007, Salvador. **Anais eletrônicos**. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2014.

_____. Políticas culturais no governo militar: o conselho federal de cultura. In: XIII Encontro de História Anpuh- Rio. **Anais eletrônicos**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2015.

CANCLINI, Néstor García. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. BRIGNOLI, Héctor Pérez. **Os métodos da História.** Tradução de João Maia. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

CHAVES, Xico. **Entrevista com o atual diretor do CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE) e artista visual, Xico Chaves.** Rio de Janeiro, 22 jul. 2014. 2 Arquivos .VLC (15min.27s. e 3h9min.54s.). Entrevista concedida a André Guilles Troysi de Campos Andriani.

_____. Depoimento. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andreguilles@hotmail.com> em 5 jul. 2015.

_____. Depoimento. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <andreguilles@hotmail.com> em 4 jul. 2015.

COSTA, Lucio. Prefácio. In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa. **Salão de 1931; marco da revelação da arte moderna em nível nacional.** Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

COUSTET, Robert. **A Missão Francesa no Brasil.** In: Revista de História da Arte e Arqueologia. CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia. Campinas: Ago. 2000. n. 4. Tradução: Angela Brandão. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%204%20-%20artigo%208.pdf>>. Acessado em: 23 set. 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Entrevista com o ex-diretor do INAP, curador, crítico de arte e escritor Paulo Sérgio Duarte.** Rio de Janeiro, 24 jul. 2014. 1 Arquivo .VLC (1h19min.8s.). Entrevista concedida a André Guilles Troysi de Campos Andriani.

ENTREVISTA com Paulo Sergio Duarte. 2007. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/revNumeroOito/oitoentre vistapsd>>. Acesso em: 09 Fev. 2007.

EXPOSIÇÕES FUNARTE/IBAC: artes visuais, 1992/93. [S.l.: s.n.]. 1 dossiê.

_____. artes visuais 1993/1994. [S.l.: s.n.]. 1 dossiê.

_____. artes visuais 1994/1995. [S.l.: s.n.]. 1 dossiê.

FRATESCHI, Celso. **O Transatlântico fantasma.** Disponível em <<http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/o-transatlantico-fantasma/>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

FUNARTE. **Relatório de atividades, 1976 a 1978.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. 66 p.

_____. **Relatório de atividades, 1979-1980.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. 76 p.

_____. **Relatório de atividades, 1981.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 93 p.

- _____. **Relatório de atividades, 1982.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. 63 p.
- _____. **Relatório de atividades, 1983-1984.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. 28, 43 p.: il.
- _____. **Relatório de atividades, 1985-1986.** Rio de Janeiro: FUNARTE, [1987?]. (Dat.).
- _____. **Relatório de atividades, 1987-1988.** Rio de Janeiro: FUNARTE, [1989?]. (Dat.).
- _____. **Relatório de atividades, 1988-1989.** Rio de Janeiro: FUNARTE, [1990?]. (Dat.).
- _____. **Atividades culturais: 1995 a 1998.** Rio de Janeiro: A Fundação, 1999. 640 p. 16 cm x 23cm.
- _____. **Relatório de atividades ano 2000.** 2000. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv_2000.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de atividades ano 2002.** 2002. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv_-2002.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de atividades ano 2003.** 2003. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv2003.pdf>>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de atividades ano 2004.** 2004. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv2004.pdf>>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de atividades ano 2005.** 2005. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv2005.pdf>>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de atividades ano 2006.** 2006. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv2006.pdf>>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de gestão ano 2007.** 2007. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/RelatGestFunarte2007.pdf>>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de gestão ano 2008.** 2008. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/RelatGestFunarte2008.pdf>>. Acessado em: 16 ago. 2015.
- _____. **Relatório de gestão ano 2009.** 2009. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/Relatorio_gestao_2009_final2.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.

_____. **Relatório de gestão ano 2010**. 2010. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/Relatorio_de-Gestao_2010_Funarte.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.

_____. **Relatório de gestão ano 2011**. 2011. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/wp-content/uploads/2012/05/Relatorio_gestao_2011_Interativo.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.

_____. **Relatório de gestão ano 2012**. 2012. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatorio2012_publicado_tcu.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.

_____. **Relatório de gestão ano 2013**. 2013. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/03/Relatorio_gestao_hiperlink.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.

_____. **Relatório de gestão ano 2014**. 2014. [S.l.: s.n.]: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/05/Relatorio-de-Gestao_2014.pdf>. Acessado em: 16 ago. 2015.

GRILLO, Cristina. Abaixo-assinado contra demissão irrita Weffort. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 jan. 1995.

GULLAR ataca Weffort e Cardoso, Caderno B, 12 jan. 1995. (Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

GULLAR deixa a FUNARTE e ironiza FHC. **Jornal do Comércio**. Recife, 14 jan. 1995. Caderno C. p. 6.

GULLAR, Ferreira. **Entrevista com o poeta, crítico de arte e ex-presidente do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura)**, Rio de Janeiro, 24 jul. 2014. 1 Arquivo .VLC (33min.54s.). Entrevista concedida a André Guilles Troysi de Campos Andriani.

LIMA, Roni. Demitido, Gullar pede explicações ao Presidente. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 jan. 1995. Sucursal do Rio de Janeiro.

MIRANDA, André. **O Globo**. Segundo Caderno. 4 out 2008.(Recorte de jornal disponível no CEDOC.).

MORAIS, Frederico. Novo Salão Nacional: todos estão contra. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 set. 1977.

PAES, Andrea Luiza. **Salão Nacional de Artes Plásticas, 1978-1995: catálogo nominal de personalidades**. s.l.: s.n., 1996. 133 p. (Dat.).

PANIAGO & Agências, Paulo. Demissão de Gullar teve aval de FHC. **Jornal de Brasília**. Brasília, 13 jan. 1995. Caderno Dois. p. 3.

PECCININI, Daysi Valle Machado (Coord.). **Objeto na Arte – Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

_____. **Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PRESIDENTE da FUNARTE Celso Frateschi pede demissão. **O Globo**. Rio de Janeiro, 6 out 2008.

REINALDIM, Ivair (Org.). **Não esquecer que em 1980 ninguém poderia imaginar que existiria no Brasil um lugar como Inhotim: entrevista de Paulo Sergio Duarte a Ivair Reinaldim, no Rio de Janeiro, em 7 de maio de 2010**. Arte e Ensaios nº 20. jul. 2010. Dossiê Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / FUNARTE. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Ivair_Reinaldim.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016

REIS, Paulo. FUCUTA, Brenda. Líder pede resposta a seu fax. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 jan. 1995. Caderno B.

SÉRIE Funarte - **Gestões / Ferreira Gullar (1992-1995)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1992-1995. 1 dossiê.

SWANN, Carlos. Rasteira. **Jornal O Globo**, São Paulo, 11 jan. 1995.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984. 147, [17] p.: il. (Temas e debates, 3).

WEFFORT tira Gullar e põe Márcio Souza na FUNARTE. **Jornal O Globo**, São Paulo, 11 jan. 1995.

ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2. 1116 p.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Transcrição das entrevistas

As transcrições foram limitadas às questões e respostas pertinentes a esta pesquisa, o que compõe quase a totalidade dos registros. Os trechos em que alguns entrevistados discutem longamente sobre interessantes assuntos diversos como, por exemplo, o mercado atual de arte ou os conceitos equivocados e preconceituosos sobre os meios tradicionais na arte brasileira contemporânea foram omitidos na transcrição, pois acrescentariam um volume excessivo de páginas a este trabalho. Isto foi solicitado inclusive pelos entrevistados, que tais trechos fossem disponibilizados apenas nos vídeos.

Os futuros pesquisadores que necessitarem consultar as entrevistas em sua totalidade encontrarão os vídeos, disponibilizados restritamente, para o uso acadêmico na videoteca do Instituto de Artes da UNICAMP ou através do e-mail <andreguilles@hotmail.com>.

Os questionários das entrevistas foram formulados de maneira que possibilitassem total liberdade aos entrevistados, alternando entre questões gerais e questões específicas. Desta forma acreditamos que as informações obtidas foram mais profundas e abrangentes.

APÊNDICE B - Adriano de Aquino – Ex-diretor do CEAV



Figura 5: O pintor Adriano de Aquino e André Guilles em seu ateliê no Rio de Janeiro, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.

Transcrição da entrevista, registrada em vídeo, com o pintor e ex-diretor CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE), Adriano de Aquino¹, realizada em 23 de julho de 2014.

Duração total do vídeo: 1h27m34s.

Adriano de Aquino: Aquela gravação você ainda gravou, ainda guardou?

André Guilles: *Sim, sim, tá guardada.*

¹ Adriano de Aquino, pintor, nascido em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1946. Reside desde 1949 no Rio de Janeiro. Inicia-se como autodidata em pintura em 1961. Entre 1963 e 1964, frequenta como aluno livre o ateliê de gravura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Recebe bolsa de estudo do governo francês por sua participação na Mostra 12 Desenhistas do Rio. Viaja para Paris, onde permanece de 1973 a 1976. Participa, entre outras, da exposição Geometria Sensível, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) ao retornar ao Brasil em 1978. Posteriormente, inicia sua vida pública ocupando o cargo de coordenador de artes visuais da Fundação de Arte do Estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), entre 1982 e 1986; de superintendente dos museus da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, entre 1990 e 1994 e de secretário de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, entre 1999 e 2001.

Aquino: Hum.

Guilles: *Tá guardada, tá lá. Se você quiser eu te envio. É, depois eu te envio tudo.*

Aquino: Depois me envia.

Guilles: *É, é. Boa tarde! É 23 de julho de 2014. Estou aqui com Adriano de Aquino, pintor, gestor cultural com vasta experiência nas artes visuais e na área cultural aqui no Rio de Janeiro e na esfera federal também! Eu vou fazer uma entrevista a respeito da sua atuação junto ao CEAV e a sua prática como gestor cultural. Quando começa o seu trabalho junto ao CEAV, qual foi a sua função, as suas principais atribuições?*

Aquino: Olha é, no CEAV eu fui logo, no final da gestão do Sérgio Mamberti quando ainda era Ministro da Cultura o Juca Ferreira. Pra no último ano dessa gestão, é enfim é gerir os projetos que estavam em fase de terminar e criar perspectivas pra novos projetos tendo em vista que a eleição se aproximava, já trazia outras questões sobre o monitoramento dos programas do CEAV e etc, então eu reuni essa equipe e durante aproximadamente oito meses a 10 meses. Nós demos uma olhada na parte editorial do que é importante, vimos o que poderia ser mudado. Vimos a parte por exemplo relativa a participação do que eles chamam da residência e de outros programas do CEAV, a interiorização né, a interiorização das políticas públicas né. Então eu dei sequência a isso e preparei e finalizei né o que seria o relatório da parte da gestão durante a presidência do Sérgio Mamberti na FUNARTE.

Guilles: *É, as nossas questões elas vão e voltam, mas é proposital isso, pra gente fazer esse exercício né. Como você avalia as políticas públicas pras artes plásticas após a criação da FUNARTE, do INAP da instituição anterior ao CEAV? Né, na primeira FUNARTE?*

Aquino: É, há muito que sempre, toda experiência ela levanta um grau de críticas que são importantes de serem levadas em consideração. Eu acho que a intenção de se criar políticas públicas pro setor cultural, seja eles na área que for, teatral, cinema ou artes visuais. É importante tendo em vista que você precisa de fato de um componente que seja digamos em tese neutro pra que o artista, pesquisador interessado não tenha única e exclusivamente o vetor do mercado né. Então eu sempre vejo como uma, um dado positivo a inserção do governo, das políticas públicas neste campo, porque elas dão, teriam que ter em tese, nem todo mundo é tão maravilhoso assim. Porque aí entram discussões do campo ideológico que começam a doutrinar as instituições, enfim reproduzem de uma maneira diferente as mesmas veleidades

do mercado e podem causar um ruído. Mas de toda maneira, é importante que se tenha sobretudo numa época como a nossa em que o dinheiro ganhou espiritualidade. O mercado praticamente virou um Deus! Né? A Arte é quase secundária em relação aos preços que ela promove nos leilões, os artistas hoje são muito mais atraentes do ponto de vista do que eles representam como finanças do que o valor intrínseco da obra né. Então eu acho que sempre que uma instituição sem esse viés mercadológico né, e evidentemente com menos ranço de ideologias na sua gestão possa trazer um benefício para o desenvolvimento dos talentos artísticos daquele local. Eu acho nesse aspecto é, eu sempre entendo que toda instituição ela é criada no sentido de contribuir né, e eu acho que foi importante, agora algumas mudanças eu acho que precisam ser feitas ainda que não haja uma presença massificante do mercado sobre essas instituições, o campo do pensamento, sobretudo no campo das ideologias, dos sociologismos e das antropologias de certa maneira quase que tomou algumas instituições, tomaram algumas instituições e tão começando a tutelar esse vetor, esse sistema. Eu acho também isso uma questão importante a ser pensada. Mas do ponto de vista político, do ponto de vista institucional eu acho a criação do CEAV e dos instrumentos de participação da comunidade artística junto ao poder público, eu acho importante.

Guilles: *É. Considerando as mudanças no panorama da arte contemporânea brasileira e conseqüentemente as novas exigências, em relação à primeira, a atual FUNARTE e seu CEAV avançaram em quais sentidos?*

Aquino: Olha, é, avançaram, essa palavra é, assim, em si ela pressupõe sempre positividade, as vezes, mas o avançar muitas vezes pode ser pra direção errada. risos

Guilles: *Ah sim. risos*

Aquino: Né? Então eu acho que é algumas coisas que eu percebi dentro da FUNARTE e da CEAV e que precisam no meu entender ser revisto, ou ser redimensionado é o vetor ideológico sobre, sobre o olhar da CEAV por exemplo, pra dis... pra multiplicidade da produção artística no Brasil e acho que isso tem que ser repensado imediatamente! Porque de fato se instrumentalizou demais o a CEAV e de repente o que ocorre é que ela fica obedecendo por exemplo a políticas mais de grupo do que propriamente as políticas públicas lato sensu ou seja atendendo a diversidade e produzindo com isso algum material para reflexão, porque esse investimento que é feito no CEAV ele tem que ter o retorno público, ainda que a arte não um significado, um sentido específico. A administração pública tem que ter! Então, quando eu fiz, meu tempo de experiência na administração pública era exatamente

dar o olhar inteligente, analítico e crítico à instituição pra que ela possa perceber pra onde ela tá indo. Porque também avançar só, não tem um grande significado, você pode tá avançando pra uma coisa errada. Você pode tá avançando na via que seria a menos importante, quando a que realmente é importante tá com o sinal apagado, o desvio não foi feito. Eu tenho muitas críticas nessa questão é, por exemplo dizer que o vasto acervo, optou-se por fazer determinadas coisas que dá maior visibilidade a grupos, mas é essa questão que tem ser investigada! Por que que dá maior visibilidade a determinados grupos e não outros quando existe hoje em dia uma tão anunciada pluralidade? Por que tanta, por que tantos investimentos maciços por exemplo? Vou dar só um exemplo aqui! Que não é nenhuma, nenhum contexto exclusivista ou tirante isso, nenhum contexto do qual eu pedi a necessidade de priorizar outros setores, mas eu penso que é, alguns olhares por exemplo sobre a questão das publicações eu acho que tem muito engano nesse campo. Não houve avanço. A publicação, a parte editorial da FUNARTE, eu acho que merece um repensamento, merece ser repensada! Segunda coisa que eu acho que merece, custa também ser repensada é a questão de como vai trabalhar, é, é, financiando e digamos apoiando os artistas, em especial aqueles que por exemplo fazer as tendências mais determinantes da qualidade, mais determinantes em sentido de visibilidade, tanto no mercado quanto com as instituições, como por exemplo, instalações. Então quem não faz instalação, se a política for essa, ele tá fora da, vou privilegiar esse tipo de entendimento, de avanço, ele tá fora do sistema! Ele tá fora do apoio né! Ele tá fora do sistema no sentido, ele terá mais dificuldade pra ter o apoio estatal.

Guilles: *Então você acredita que os meios tradicionais atualmente, são, eles tem menos espaço?*

Aquino: É, eu acho que na realidade a crítica que eu faço é uma crítica de bastante abordagem nesse aspecto porque eu acho que de repente, se os meios tradicionais voltarem a ter no mercado alguma ressonância é possível que, visto com tá sendo vista a política pública da cultura, pode ser que ele volte a ter uma nova, digamos um novo prestígio, um novo status entre as pessoas públicas. Então na verdade quem que tá regendo quem? É uma pergunta que eu me faço. Entendeu? Então é, se era pra neutralizar única e exclusivamente financistas e econômicas do sistema, do mercado, as instituições tem que ter uma política clara! Transparente, que você veja exatamente o que ela tá é, é financiando, produzindo e incentivando. Porque se for pra reproduzir exatamente o que o mercado faz, é só mais dinheiro, usado pra que? Pra propaganda de galerias, pra estar de bem por exemplo com determinadas instituições, com um artista que tenha um bom marketing e que faça seu

instituto então ele tem o intuito dele pra valorizar a obra dele no mercado e o estado apoia, quer dizer. Tem várias questões aí que eu acho que são confusas e que não deveriam ser matéria pra um programa ou pra uma instituição que visa na realidade, desbravar horizonte, facilitar o acesso de artistas de correntes diversas, que tão experimentando não é.

Guilles: *Entendi. De certa maneira você já respondeu a próxima mas eu fazer.*

Aquino: *Vamos lá.*

Guilles: *Qual sua opinião sobre a abrangência da FUNARTE e do CEAV? Cite os pontos positivos e os negativos das ações dessas instituições?*

Aquino: É, eu de certa maneira acabei citando no que falei antes né. Eu acho que o ponto negativo na realidade é não ter uma inteligência clara, uma, digamos assim, um projeto visível né. Então o que acaba sendo na é como tudo na política brasileira, é fazendo média é com um ou com outro e aí você não vê a política né. Se por exemplo a questão da política cultural é mostrar um Estado atento às questões da cultura e sobretudo mostrar que não existe só o poder massificante do mercado ou seja não é só no mercado que a cultura é consagrada e que a inteligência pode ser buscada em outros vetores. Eu acho que o Ministério da Cultura é como um todo e a FUNARTE em particular não tem cumprido bem esse papel.

Andre Guilles: *É, quais foram os críticos de arte e outros profissionais das artes plásticas visuais mais atuantes e importantes dentro do INAP e do CEAV em sua opinião?*

Aquino: Eu não sei por que aí eu seria leviano se eu citasse um ou outro.

Guilles: *Mas tem alguém que você?*

Aquino: É eu acho vários deles tiveram uma participação assim é, interessante, eu não posso é, listar assim um nome, o que eu vejo na sequência de gestores que eu acompanhei. Eu sempre vi de certa maneira, isso que eu tava criticando lá em cima, eu não posso enaltecer nenhuma pra falar a verdade, é o que eu tava criticando lá em cima, de repente quando chegou um determinado grupo lá nos anos 80 e dirigiu o INAP, na época era o INAP, ele privilegiou o grupo dele! Entendeu, privilegiando aquele grupo e acho que as críticas, quando se fala em igreja, as igrejinhas acontecem dentro do Estado. Essa que é a minha crítica. Ela, ele não tem na realidade uma visão fora dos seus interesses particulares, quer dizer, se aquele gestor é amigo de fulano, ciclano eles vão ter privilégios de, naquela gestão. Essa é uma questão pra mim que é difícil, que eu sei que é muito difícil, muito difícil um

gestor chegar lá com uma visão universal do que está acontecendo e realmente ser equânime e justo na distribuição desses recursos. Você acaba apoiando na realidade, eu quero dizer que não é um mau específico do INAP naquela época e do CEAV agora. Ele acaba apoiando aqueles parceiros mais próximos ou porque, faço uma crítica! Ou porque o diretor daquela unidade, do CEAV durante aquele tempo tem interesse na sua projeção na academia, então ele faz negócio, ele facilita membros da academia escrevam textos pro serviço editorial da FUNARTE, quer dizer, então eu acho que tem muita, é a cara, tudo reflete a cara da política brasileira. E o INAP, o CEAV não podia ser diferente muito menos a FUNARTE! Reflete a cara da política brasileira, ou seja, é uma base aliada! Então.

***Guillem:** Através da obra da Dra. Isaura Botelho a respeito da história interna da FUNARTE, sabemos que havia uma divisão interna, daqueles que acreditavam que a FUNARTE deveria atuar apenas como um banco de financiamento de projetos externos e aqueles que acreditavam na atuação da FUNARTE com projetos próprios. Mário Brockmann Machado defendia a ideia da FUNARTE atuar como uma agência de financiamento ao invés de promover projetos próprios, este embate do passado repercutiu ou repercute nos mecanismos atuais da FUNARTE?*

Aquino: É, eu acho que sim, o Mário Brockmann Machado perdeu. Lamentavelmente! Eu acho que, eu não tô dizendo, eu não quero dizer com isso que uma instituição de fomento é, não possa ter um nível de gerenciamento intelectual na comunidade artística, e intelectual, pode ter sim! Mas menos do que quando ela produz projetos internos! Bem menos. Uma agência de fomento, evidente se você me perguntar, mas se a gente for ver isso no BNDES, a gente vai ver que não é justo, que o BNDES empresta por exemplo para o Eike Batista o que daria para revolucionar a indústria do Rio de Janeiro! Então você vê que não é justo! Tem sempre essa, esse foco voltados para os interesses políticos, mas menos perverso. Eu concordo com o Brockmann Machado, nessa ocasião eu participei de alguns debates, inclusive com ele! Porque se era pra manter-se algumas instituições pela sua valorização cultural a exemplo de, abrigar salões, ou extinguir salões, apoiar bienais ou transferir dinheiro, recursos para um grupo de curadores de uma Bienal que é privada! Isto tudo tem que ser repensado! Eu penso que enquanto não houver um pensamento claro, ou seja. Se a FUNARTE não tem obrigação de representar com dinheiro público um projeto de nação pelo viés da cultura, o que seria o autoritarismo do Estado! Por que que tem que reproduzir cedendo que um diretor possa ter uma política ali no cantinho dele, no nichinho dele né, na corporação dele! Pra bolar projetos internos! Isto não é matéria pra gestão pública!

Guilles: *E é, os atuais editais como você vê?*

Aquino: Com muita crítica! Por causa disso. Porque é, os editais na realidade eles tem um largo espectro é de participações, vamos dizer, tem representantes, você vê como é constituído aquilo, um grande conselho, essa mania de que parece que tudo se democratiza pelo fato de ter um grande conselho né. Que participa ali distinguindo o que e qual região está ganhando menos recurso, mas do ponto de vista de recursos você pode discutir, mas há quanto tempo não se adia a questão seguinte. Quando entrará em discussão o vetor qualidade? Por que que essa questão não é discutida?

Guilles: *Então você preza pela qualidade ao invés da quantidade?*

Aquino: A questão é seguinte, não, eu prezo, eu acho que os dois são efetivamente importantes! Porém um existe para que o outro não exista, essa é uma questão! A questão é o seguinte, há, sempre que você for questionar um gestor público ele vai dizer. Mas aqui tem a presença do estado do Acre, do estado do Pará, do estado do Rio Grande do Sul, da península de não sei onde! Mas ele vai gostar que existe um arco, a mesma coisa que se reproduz no plano da educação, verbas não faltam! Por que que a educação no Brasil é tão ruim? Verbas! Direcionadas para estes setores, não falta porém, por que que você faz um centro de arte e cultura no meio da floresta amazônica quando você sabe perfeitamente que esse investimento só tem sentido para um núcleo, para uma, ele na realidade ele não traduz efetivamente dessa cultura como um todo! É aquela velha mania de que se faz cultura melhor interiorizando a cultura, não se interioriza a cultura. A cultura tá lá! Você não precisa interiorizar ela! Você tem que saber o que dela você pode de melhor tirar e difundir como um produto realmente digno de uma pesquisa, de ser analisado pelos centros acadêmicos, ser motivo de debate, agora qualquer coisa! Quer dizer, virou uma reprodução do mercado, qualquer coisa é arte então qualquer coisa pras instituições culturais que se intitule Cultura, ele vai lá e apóia! E daí? Quer dizer, então o que eu acho é o seguinte, abriu-se um leque pra ser quase tão democrático quanto o mercado pra juntar pessoas pra viajarem pelo país fazendo coisas aqui e acolá quando na realidade eu vi na época de Aloísio Magalhães, até participei com o Paulo Sérgio Duarte uma vez como diretor ainda do INAP, teve também essa questão em que artistas circulavam mas diziam, mas eram artistas do sul circulando no Nordeste escolhendo os artistas. Mas que que tem, o que que tem demais nisso? Porém o que ocorre é que tem que se haver o seguinte, para aquele salão é importante tal investimento? A questão é qualitativa! Ela não é financeira, agora se torna financeira porque não tem nada! Não tem

substrato cultural algum capaz de você tocar aquilo pelo vetor da qualidade! Isso não existe, pra mim na realidade é uma reprodução meio que grotesca do que faz o mercado!

Guilles: *É de certa maneira você respondeu diversas questões. risos*

Aquino: É acho que sim é. risos É, por isso que é bom você fazer a pergunta. porque eu divago mais amplamente.

Guilles: *Sabemos a importância dos simpósios nacionais que acompanharam os salões nacionais até 1985.*

Aquino: Hum hu.

Andre Guilles: *Você participou?*

Aquino? Participei.

Guilles: *Hoje quais eventos são equivalentes, há encontros nacionais com debates intensos para discutir as artes plásticas visuais no país?*

Aquino: Eu vou ser um pouco leviano se eu disser que não há, porque de um tempo pra cá desde a minha última inserção na questão da cultura, na administração pública da cultura, porque eu não vivo disso! É, eu tinha realmente muito, é o olhar extremamente crítico em relação a isso, é novamente eu volto não há, como não há em nenhum outro setor o planejamento! Então como não há um planejamento, o que se briga é por verbas, quando se obtém as verbas você tem que executá-las em dois meses, porque senão ela retorna pro cofre público porque não foram gastas! Então o que começa a surgir é o seguinte, voltou-se a discutir a questão de transferência de recursos, a transferência de recursos pra área cultural e pra área artística são importantes, são quase vitais em alguns casos, são quase vitais não, são vitais em alguns casos! Mas, sim! O tempo que você gasta discutindo as questão das transferências de recurso, dos vetores, das exigências dos editais, quando você chega ao plano de realizar aquilo tudo já acabou! E o artista não tem nem paciência e nem sangue mais pra continuar tocando aquilo!

Guilles: *Burocracia!*

Aquino: Há burocracia excessiva! Excessiva, eu critiquei muito isso com várias discussões, não só em algumas participações, enquanto é, eu só vejo a burocracia crescer! Quer dizer enquanto a burocracia cresce fica mais a míngua a perspectiva de você atender

melhor! Melhor eu quero dizer! Você pode me dizer. Pode atender melhor, sim eu posso atender melhor. Em quatro anos de governo você pode atender melhor, faz um plano, divide o país em quatro fatias, primeiro eu invisto nesse, e é. A questão financeira, é a questão, pra quem tem dinheiro a mais fácil! Entretanto na cultura ela virou a mais difícil. E aí os editais são dificultosos O sujeito realmente tem que ter três sujeitos contratados pra preenche aquela porcaria, porque ninguém tem paciência pra preencher aquilo de cabo a rabo! O cara tem que fazer um exercício, tem que ter um escritório pra saber se ele preencheu certo! Quer dizer! Eu não vejo como. Olha pra mim quanto mais burocracia, mais insanidade no processo e mais a cultura tá distante. A cultura no sentido, cultura artística entendeu. O que tá presente é a cultura da burocracia, do funcionalismo público do dinheiro pra tocar ações essas coisas.

***Guilles:** A arte contemporânea e suas novas propostas ainda lutam para se firmar perante o público quais são as ações do atual CEAV diante da arte contemporânea brasileira? Há alguma distinção em relação aos meios tradicionais, pintura, escultura, desenho e etc? Todas as manifestações são tratadas igualitariamente? De certa maneira você já respondeu.*

Aquino: Já respondi não! Não são tratadas igualitariamente, aquelas que a maior visibilidade midiática ou via institucional, terá prioridade. Os gestores pensam também. Como é que vai sair na foto! Não é? Segundo, tem uma coisa importante aí que se perguntou antes que, que vale a pena repetir.

***Guilles:** A arte contemporânea e suas novas...*

Aquino: Arte contemporânea! O que ocorre é o seguinte. É, vamos supor que efetivamente você tivesse o Ministério da Cultura em que as camadas ao contrário por exemplo do Google em que você tem que perfurar camadas pra chegar a verdade, de uma nota, de um papo, de um post. As instituições elas tendem a ter um acervo horizontal no qual você vê por exemplo pra quem quer fazer uma pesquisa clara sobre século XIX, tem um bom museu de século XIX, eu não conheço nenhum projeto numa FUNARTE tentando realizar um bom projeto de século XIX, por quê? Porque o século XIX não dá mais visibilidade, não dá mais Ibope, não dá mídia! Entretanto quando chega aqui um visitante de outro país como eu tive a infelicidade de ter que levar um amigo meu, artista, pesquisador que queria visitar o Museu de Belas Artes numa ocasião tempos atrás, agora parece que isso foi recuperado, eu critiquei tanto! Ele chegava, entrava numa sala, no hall de entrada tinha de um artista, aqui, meu colega, do século XX. Quer dizer como você tem um museu de obras clássicas,

acadêmicas, né no caso do Brasil, agora clássico aqui é a coisa mais rara do Mundo. As obras acadêmicas ou narrativas da história política do país ou da história, e ao mesmo tempo se tem ao lado, ali facetado uma obra contemporânea, quer dizer você tem galerias mostrando num museu do século XIX mostrando obras do século XXI. Quer dizer, dizem, ah mas isto na realidade é uma coisa que eles pegaram no chamado Culto dos Centros Culturais. O Brasil é tomado por modas terríveis cara! É o culto ao centro cultural. O centro cultural pode fazer tudo ao mesmo tempo porque ele tem projetos curadores fenomenais que são mais importantes do que a mostra! Então ele junta tudo num lugar só, mas esse juntar tudo num lugar só, ele dá, ah mas na França a pirâmide, tem mas a pirâmide que tá fora do Louvre ela pode botar uma obra de fumaça! Do artista indiano?

Guilles: O Anish Kapoor.

Aquino: Kapoor, mas no entanto quando você entra no museu, ele não tá lá dentro! Ela foi feita exatamente pra fazer essa separação, por que, porque o entendimento nas camadas mentais do indivíduo que vai visitar aquilo ali ele tem que pelo menos entender basicamente que ele tá fazendo uma viagem no tempo! Né que ele entrou num museu que tem ao mesmo tempo obras raras e artísticas de altíssima qualidade mas que não deixa de ser um museu histórico! Ele não é necessariamente um narrador da História, mas as obras que lá estão tem importância histórica. Então essa confusão, tudo a título da arte contemporânea como se o melhor governo do mundo é o governo que mais apoia a arte contemporânea. Isso é um blefe! Que não leva adiante nenhum projeto e que mostra simplesmente a intenção dos gestores de ficar de bem com esse artistas que são hoje da radicalidade estética, que podem representar pra ele, poxa você tá bem na fita, você é um cara contemporâneo, entendeu. Porque se você for um gestor com a mentalidade tão abrangente, tão aberta, você não vai ter tantos amigos, você não vai ter tanta facilidade pra entrar na mídia cultural. A mídia cultural quer falar do up to date, do que tá na linha de ponta! Ela não quer falar do, a não ser, a não ser assim. Ah mas a linha de ponta pode ser quebrada, não é o que você diz, os artistas de ponta, aquela pintora brasileira que vende e é um sucesso, por que, por que que ela é um sucesso? Ela não é um sucesso porque a obra dela tá carregando intrinsecamente um valor. É porque ela vendeu por um milhão em um leilão em Nova York! Isso é mídia! Isso é comunicação, isso não tem nada a ver com a arte! A arte passou distante dessa questão! Pô fico feliz que ela tenha vendido e espero que ela tenha recebido todo esse dinheiro, o artista tenha recebido mas entretanto, isso virou na realidade uma coisa pra ser classificada junto na arte contemporânea naquilo que a gente falou anteriormente como uma virtude, como um fator de qualidade. Isso

não é qualidade, isso é preço. Preço e valor são coisas totalmente distintas! Então esse contágio da arte contemporânea que é a mentalidade dominante hoje, hoje predominante, vamos chamar assim é a mesma que hoje em dia tá na cabecinha dos gestores públicos, ele quer esse, ele quer pegar um pedaço disso, aí você vai a um museu em São Paulo, ele diz. Ai, eu fiz aqui nesse meu museu um parâmetro da moda e arte! Do futebol e arte! Tudo com arte que possa estar nas primeiras páginas porque, futebol, Copa do Mundo é arte! Vem cá! Arte é Arte! Entendeu? Pode estar ocorrendo junto da Copa, ou distante da Copa, ou junto da moda ou distante da moda. Agora esse, esse, esse empenho que as pessoas confundem como valorização artística, é um empenho de comunicação, o que tem feito as instituições públicas, é, transformaram uma burocracia paquidérmica num órgão de comunicação! Então o que eles fazem é comunicação. Comunicação como fazem os jornais, como fazem a televisão, enfim. Não tem valor cultural algum! Essa questão eu acho que também responde muito as outras questões que eu li embaixo também!

Guilles: *Sim, sim.*

Aquino: Mas segue em frente.

Guilles: *Qual projeto do antigo INAP você considera o mais relevante, um exemplo a ser seguido na área cultural? Que possa inclusive ser revivido, adequando-o às necessidades atuais?*

Aquino: Poxa é difícil eu pegar um, assim, dois projetos. Mas evidente que nesse mar de coisas, tinham projetos interessantes sim, eu acho que, por exemplo. Eu vi, eu não sei se foi tocado a fundo, um projeto é, relativo é, a questão, eu tenho impressão que era voltado à formação ou capacitação de grupos de trabalhos no campo do restauro, gestores de políticas de instituições culturais, formação de pessoal, eu achei que foi um programa interessante, nem me lembro quem foi que fez mas eu tenho impressão que uma vez eu cheguei a ser chamado numa entrevista pra discutir essa questão, eu achei interessante. Porque por exemplo é, faltava no meu entender, há dez anos pelo menos, concepções de museografia interessantes que podiam ser de fato, produzidas, patrocinadas pelo poder público, é, porque ela instrumentalizava os museu pra adequar os museus as novas linguagens. Sobretudo as novas tecnologias. Eu vi uma duas, dois programas assim, mas sei se eles continuaram, é por exemplo no vetor do trato das obras contemporâneas. É, especializações que, que em campos do trato artístico precisam sempre renovadas porque mudam os suportes dos artistas, os artistas experimentam obras com suportes é, enfim, quase imateriais! Então você tem que ter

técnica e intelectualmente mais capacitados. Durante um tempo é, eu tentei voltar com isso, mas já era, já havia predominado nesse interim essa visão da arte espetáculo, da arte evento, então é, as exposições, se, privilegiaram, financiaram ou apostaram dar suporte a eventos. Mas pra mim, eu durante um tempo eu achei que houve uma, uma, não sei de quem, de onde surgiu isso, mas cheguei a discutir, cheguei a retomar isso durante um tempo, sobre a formação e a capacitação de pessoal pra setores de, complementares! Inclusive por exemplo para formação e discussão de textos intelectuais que poderiam por exemplo coadunar com os trabalhos feitos no campo das universidades, que seria por exemplo uma coisa interessante de se, de lidar.

***Guilles:** Qual projeto do CEAV você se orgulha mais de ter criado ou colaborado?*

Aquino: Olha, criado efetivamente, eu não criei assim nenhum projeto especial. Eu apresentei, é não, de fato criei! Eu apresentei para, durante esses seis meses de gestão, depois eu fui chamado pra fazer outra coisa fora do CEAV mas ainda no poder público né, ainda no Ministério que era com o meu grupo de trabalho, nós criamos uma experiência não local que seria o seguinte. Pegar os artistas, web artistas no mundo inteiro e eu fiz uma proposta de criar uma coisa chamada Bit Bienal, que era uma bienal toda feita interativamente. Eu cheguei a ter contatos com grupos, com um grupo de Nova York que fez uma coisa também assim, paralela, e aconteceu um ano depois, e nós poderíamos ter feito juntos, que aconteceu de fato, se eu não me engano no MoMa, no Guggenheim e essa ideia de dar visibilidade fora das redes sociais, ou acho que as redes sociais já se bastam de tão expansivas e tão grandes que são, mas fazer uma interatividade entre as redes sociais no que tange a experimentos artísticos e as instituições culturais. Esse foi um projeto que eu cheguei a elaborar, deixei pronto mas eu o tirei de dentro da instituição quando eu saí porque na realidade era um projeto de grupos que tavam trabalhando comigo e não um projeto que eu fui chamado pela instituição pra fazer e também não vi muito boa vontade porque ainda se tem aqui a questão da experiência virtual, da cultura né, ainda pra mim num campo muito atrasado! Por exemplo eu já vejo a questão que as instituições tinham que estar debatendo não é mais a cultura analógica e sim a cultura digital, mas até que isso chegue as instituições! Vai se quebrar muito coco ainda pela frente. Porque ela tá ali, no meu entender sempre tem que estar discutindo a perspectiva nova, aquela que tá se abrindo e no que tange a retaguarda, ou seja a tradição, os chamados meios tradicionais ela teria que ter um bom suporte, humano tecnológico e intelectual, simples assim! Agora olhar sempre, essa questão onde os artistas

estão se manifestando de uma maneira mais provocativa, mais interessante e eu tenho visto que o que mais tem me surpreendido no campo da arte não tá pendurado nas paredes, nem tá em grandes mostras, bienais mundiais tá rolando na rede!

Guilles: Tá rolando na rede.

Aquino: E é na realidade uma nova, já é sinal de que nós estamos em plena cultura digital. Quem não entendeu isso e não quer entender é o mercado de arte e as instituições que trabalham com essa alta burocracia de Estado que vai levar tempo, mas essa mudança é implacável. Ela já tá aí

Guilles: As galerias históricas de exposição da primeira FUNARTE foram de grande importância e são muito lembradas, hoje quais são os espaços expositivos da FUNARTE? A FUNARTE carece de mais espaços expositivos?

Aquino: É eu não sei por que que essa política chegou ao fim né. Eu acho que a FUNARTE ao contrário, ela extinguiu todos os seu espaços expositivos, ela tem um lá, aqui no MEC né.

Guilles: Isso. No mezanino né.

Aquino: Mas será que abriu? Porque na época.

Guilles: Sim, sim, tá.

Aquino: Já reabriram. É que haviam protelado várias exposições que tavam marcadas para lá, porque o espaço tava uma ruína. Tem outra em São Paulo, tem outra se eu não me engano em Recife.

Guilles: Brasília.

Aquino: Brasília, mas eu não vejo isso ecoar no meio cultural assim com uma. Porque o problema é o seguinte, ter um espaço expositivo, é como eu tava dizendo pra você, ter o espaço expositivo frente a toda essa vitrine que é o sistema da arte hoje em que qualquer coisa se transforma numa galeria de arte e qualquer coisa é arte parece assim uma anedota do século XX né, século XIX, não século XX, meados do século XX, eu acho ineficaz! Mas os artistas acham que isso vai, é a maldita ideia de currículo né! Ele acha que faz o currículo então ele precisa de uma galeria que precisa mostrar seu trabalho e efetivamente precisa e as galerias não dão conta disso! Agora, essas, quatro ou cinco espaços, mais uma no Rio Grande

do Sul também, eles cumprem uma política de atendimento capaz de dar uma visibilidade, girar em torno desses artistas e dessas mostras algo empolgante que mobilize mais pessoas a quererem participar disso, a estarem lá, ou então, não sei, eu tenho que ouvir os artistas sobre isso, eu acho meio que lacônico porque é eu não sei efetivamente se esses espaços é, eles hoje tem uma, vamos chamar assim, um credenciamento. Porque o problema do espaço cultural nesse nível não é só que ele seja bonito, bem ordenado, arejado, que faça boas exposições é que ele tenha na realidade uma capilaridade! Que ele se espalhe para além do setor artístico né, que ele entremeie esse lado pra cultura né. Porque eu não sei, podem me dizer né, podem também fazer número, ah, de frequência gigantesca, sim, mas como é que esses espaços vão concorrer com o Centro Cultural Banco do Brasil, vão concorrer com o Museu de Arte Moderna ali, o Museu de Arte Contemporânea acolá? A não ser fazendo uma política mais modesta, ou se por muito dinheiro nisso aí! E realmente a FUNARTE assume uma importância de dar visibilidade expositiva pros artistas e aí vai ser uma correria ou então mantém nesse banho morno, hoje tá fulano A, amanhã vai ter outro, é um banho morno! Banho Maria! É uma coisa que não é entendeu? Fingindo que tá fazendo, não fazendo nada!

Guilles: *As publicações da FUNARTE da Coleção ABC.*

Aquino: Hum hu.

Guilles: *Entre outras são disputadíssimas em sebos por todo país, por serem pioneiras e terem excelente qualidade, a FUNARTE pensa hoje uma série de livros que tratem especificamente da arte contemporânea brasileira? Seria possível uma segunda edição da antiga Coleção ABC? Essa segunda...*

Aquino: Isso aí é mais pro Paulo Sérgio Duarte, foi ele que criou isso, eu participei desse período né. Eu não sei, a Coleção ABC é, naquele período ela tinha certa lógica. Naquele período que o Paulo tocava lá, apesar de que tem críticas também, sempre a questão da panela, sempre a questão.

Guilles: *Eu tive lá com o Xico Chaves que, parece que é um projeto até da Glória, da Glória Ferreira, eles relançaram a Coleção ABC, alguns números.*

Aquino: Mas é sempre um grupo só, entendeu pra mim isso aí não tem novidade no fronte. Tudo que o Xico, é, lamentável mente tudo que o Xico faz só tem essa parceria universitária com a Glória, que tem num sei o quê, eu não vejo nada, não tem nada de novo aí! Eu acho que a única coisa que se poderia se fazer era disponibilizar o que foi feito do ABC

como acervo transformado em perspectiva de nova rede de distribuição, não precisa se reeditar três novos artistas, por que o que é que vai fazer, o que se faz sempre no Brasil, vai pegar o que foi feito vai repaginar, vai se fazer dez textos de introdução! Botando a galera nova pra falar daquilo que já foi feito! Isso num, uma bobagem! O que eu penso é o seguinte, uma bienal digital por exemplo, ela abre uma perspectiva pra quem não teve, porque quem já teve já sei! O que tinha que fazer é o mesmo que você perguntou. É reeditar o que é bom, deixar o que não é bom por lá, porque era obrigação por fazer aquilo, reeditar na íntegra sem precisar fazer, porque vai pintar aqui sabe o quê? Uma curadoria, uma nova editoria, vai ter três textos incluindo um do Xico Chaves e um da Glória e vai se transformar novamente num negócio interno, entendeu, então pra fazer isso é melhor não fazer nada, então se quer fazer alguma coisa, pegue quem está num novo ABC, num novo estágio, eu acho que foi importante o que o Paulo fez, e foi importante porque ele fez na época ainda que eu tenha críticas ao que ele fez, porque eu acho que ele apagou parte da História, mas enfim, mas não é ele que vai apagar parte da História, tanto que isso não é verdade que o projeto acabou e as pessoas continuaram. Né, então o que eu penso é que, é o tipo da coisa, quer dizer, fazer uma visita nostálgica há 30 anos, não é 300 cara, é 30. Reeditar? Pô vai buscar coisas novas pra editar, tem novos pensadores em arte, discutindo questões, vai buscar o quê, o que tá na ponta! Ou então vai voltar atrás, se vai voltar atrás, não volta só 30 anos, aí pô, por favor né, entendeu! Mas o Paulo vai poder falar um pouco mais! Mas o Paulo também, isso eu posso falar pra você André, como essas fitas não são públicas e mesmo que fossem, todo mundo sabe minha posição em relação a isso, o que volta na realidade é um beijar o outro entendeu? Quer dizer, olha você fala dão meu projeto de 30 anos eu falo do teu, a gente faz um novo colocando aquilo. Não tem interesse nisso né! O que me interessa numa instituição que se pressupõe uma instituição que tá lidando com a produção contemporânea, se é esse o foco dela, então onde é que tá o contemporâneo? Onde ele está, então teria que ter pessoas pensando nisso pra abrir mais perspectivas pra que coisas novas aparecessem pra fazer um BCA talvez, um Y! Entendeu? Mas criar algo!

Guilles: *Como foi pra você a extinção da primeira FUNARTE em 17 de março de 1990? Foi necessária ou um exagero?*

Aquino: Com o Collor né?

Guilles: É.

Aquino: Ah, eu acho que como tudo na política, na política brasileira. Não achei necessária, mas também não foi um exagero. Porque na realidade. Ela tava de fato engessada em coisas. O curioso quando se extinguiu uma coisa que estava supostamente engessada que só servia a um grupo, aí vários surgiram pra reclamar! É a típica, típica política, nível da politização brasileira. Se ela era vital mesmo, aí é outra questão.

***Guilles:** Você poderia falar sobre as disputas e posições antagônicas no entendimento da arte contemporânea entre Ferreira Gullar e a diretoria do INAP de Iole de Freitas? Hoje em dia existem pessoas com as mesmas posições contrárias no entendimento da arte contemporânea? Atuando na FUNARTE direta ou indiretamente?*

Aquino: Sim existe. É, essa questão sempre aparecerá, volto a dizer, como você tem um território pequeno esse território pequeno é, em geral ele é preenchido por um grupo de interesses. O Ferreira Gullar é, num é um Zé Ninguém, concorda? É um homem importante, um intelectual de primeira linha! E ele usou de uma coisa que no meio cultural brasileiro não é comum usar. Ele usou do que ele tem e colocou-se, o que ele tem como patrimônio intelectual e artístico, de compreensão do mundo e se colocou antagônico, àquilo que havia quase que calcificado dentro da instituição! Evidente que, a mesma coisa quando, em relação a extinção da FUNARTE. Evidente que a Iole de Freitas ia assumir a gestão, a Iole de Freitas não teria primeiro, estatura artística, cultural e intelectual pra se opor a história do Ferreira Gullar, então ela tinha um grupo, um grupo sim pode se opor, mas aí o seguinte, que que virou? Qual era o nível de oposição? Até hoje nas redes sociais eu vejo isso, eu participo desse debate incansavelmente. Como o Ferreira Gullar entra em rota de colisão, ele não é amigo, ele é um inimigo, então ele tem que ser destruído, tem que ser destruído com uma simples palavra, reacionário! Chamar o Ferreira Gullar de reacionário. risos Por quem chama ele de reacionário e você olhar o perfil de quem o está chamando de reacionário você já vê que é uma piada! Porque é, pra você dizer isso de um sujeito sem fundamentar você tem que ter uma posição eu diria, um combate reconhecido mundialmente na frente de batalha da guerra da Espanha! Você tem que ter um texto intelectual e uma obra capaz de impactar gerações! Você tem que ter um perfil de participar num grupo, goste eu ou não, do Neoconcretismo, na discussão de ideias! Não se discutir pessoas! Discutir ideias. Por isso que eu nem cito pessoas, durante essa entrevista toda eu não falo um nome. Falo o que você me pede! Isso de repente, nas políticas de grupo, aqueles que entram e põem fulano pra representá-lo junto aos interesses pra botar cinco ou seis artistas em destaque! Ele combateu isso! Aquela, algumas gestões da FUNARTE, não exclusivamente a dela! Estavam claramente

comprometidas com um grupo! Você via de fora, não precisava ser o Ferreira Gullar! Agora nem todo mundo gosta de. Gosta não, tem peito! Ou tem estofo intelectual e hombridade pra se opor a isso! E quando se opõe, os próprios colegas chamam ele de reacionário! Reacionário eu cara! Como? Como você pode chamar o? risos Hoje eu vejo chamando o Ferreira Gullar de reacionário! Quer dizer, é um negócio que não faz sentido! Você pode discordar do gosto dele! Por exemplo eu discordo do gosto, do que muitas vezes o Ferreira coloca no campo da pintura como aquilo que seria uma coisa, estou falando no campo tradicional do fazer.

Guilles: *Sim.*

Aquino: Como seria na realidade algo a se observar numa, num modus artístico que se tinha como morto a cinquenta anos atrás, na morte da pintura, parou de ser discutida, tamanha canalhice que era essa discussão! Ela não se esgotou por, por terem grandes inteligências tentando sobreviver, ela se esgotou porque ela é canalha, ela não tem sentido!

Guilles: *É. Totalmente equivocada.*

Aquino: É, totalmente equivocada então, os pintores continuaram!

Guilles: *risos*

Aquino: Quer dizer, então o que que você vê? Tudo isso por quê? Por que queria se defender o grupo das tridimensionalidades, que já entravam pra formatar as instalações e falar mal das instalações seria comprometer os pontos avançados da arte? Mentira! A instalação nunca foi ponto avançado da arte, se foi, foi nos anos 60! Depois ela foi na realidade, consolidação de estilo. Até a escola de arte hoje tem no seu, na sua disciplina. Como fazer uma instalação! Como tinha antes, como pintar o azul!

Guilles: *risos*

Aquino: Nos métodos, no métodos acadêmicos! Quantas nuances eu preciso pra fazer um céu estrelado! Quer dizer, virou a mesma coisa. É isso que esse, que esse discurso não consegue encarar! Ele não consegue encarar que, as pinturas que hoje alguns grupos defendem são pinturas do passado! Se esgotaram! Não tem mais como sobreviver, lamentavelmente em alguns casos o próprio Ferreira Gullar defende tipos de pintura que pra mim é um registro histórico, foram bacanas naquele período mas não fazem sentido serem produzidas hoje! Ele próprio, então, mas o quê? Isso é uma discussão! Não por isso eu vou chamar ele de reacionário!

Guilles: Sim, sim.

Aquino: Certamente ia olhar o meu trabalho como vários artistas que entraram na minha exposição, na última, que são pintores e não viram na pintura que eu tô fazendo pintura! Quer dizer, por quê? Porque há uma cláusula específica de até aonde vai a pintura? Há uma cláusula específica do que é arte de vanguarda? E é isso que esse academicismo contemporâneo virou, uma, um modelo de arte que elege-se cinco ou seis staffs do sistema, se coloca ali em cima e as pessoas seguem esse negócio. Quem contestou isto foi apedrejado! Agora apedrejado como eu vi chamar de reacionário! Falei vou entrar em uma discussão em que o sujeito acha que é suficiente ele dizer que fulano é reacionário! Ele tá o quê, querendo dizer que do ponto avançado do qual ele observou concorda? Olha eu chamo o Ferreira Gullar de porque o meu ponto de observação no qual eu estou agora é na realidade aquilo que se estabelece como o mais pulsante, como o mais potente na arte da atualidade. É mentira! O que ele defende na realidade é aquilo que está estratificado, é aquilo que hoje ocupa o que a arte acadêmica no século XIX ocupou e o que arte moderna ocupou no século XX. Eles querem só uma questão política, de espaço, espaço político!

Guilles: Entendi.

Aquino: Acho que essa aí foi a mais longa, mais enfático porque fala da vida, diretamente da vida do artista!

Guilles: Sim.

Aquino: Entendeu por exemplo, fala dessa questão que eu tava dizendo, eu posso fazer uma pintura de ponta mas se eu não tiver identificado com um grupo que hoje tem os privilégios da comunicação eu certamente jamais posso aparecer! Quer dizer não é o meu caso, porque eu tô dizendo de um artista jovem né! Não é o meu caso porque o cara pode até contradizer, dizer que é uma merda entendeu! Ou achar, pô o Adriano é um artista menor. O problema é dele! Né, mas estou dizendo. Essa é uma questão subjetiva! No plano objetivo, como ele pode combater? Só com argumento!

Guilles: Sim.

Aquino: Sei, lá o Adriano, ah isso não é pintura. O outro diz, até é, isso é uma pintura que desrespeita a pintura. Mas ele vai ter que basear esse argumento em alguma coisa!

Guilles: Sim.

Aquino: Não é?

Guilles: *Durante o governo do Presidente Itamar Franco o poeta maranhense José Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar aos 62 anos assumiu em meados de novembro de 92 a presidência do IBAC.*

Aquino: É.

Guilles: *Como foi esse período do Gullar nesta fase embrionária da qual a FUNARTE, é, nesse período, como foi, desculpa! Eu vou repetir! Como foi do Gullar nesta fase embrionária da atual FUNARTE? Para as artes plásticas ou visuais? Você vivenciou este período?*

Aquino: Muito pouco porque é, eu já tinha dado pra mim que a FUNARTE tinha se transformado como quase tudo no, na tradição do funcionalismo brasileiro num cabide de emprego! Num negócio meio que, pra atender, determinadas pontas. Ela ainda não tinha se filiado muito fortemente às correntes mais voltadas pro mercado ainda. Ainda havia nesse período, ainda havia um, digamos assim, um estofo cultural nas discussões né, mas se fazia isso através de livros, de textos, teorizando, de determinados curadores e artistas. A minha, a minha visão foi que eu acho que o Ferreira Gullar pra aqueles que estavam de posse do sistema foi muito desconfortável porque ele tinha autoridade intelectual para fazê-lo e só restavam aos ignorantes chamá-lo de reacionário!

Guilles: *Ele tinha também o Conselho Nacional de Artes Plásticas ao lado dele né?*

Aquino: É exatamente. Parece que o Conselho Nacional de Artes Plásticas já tava meio que mordido. Primeiro o negócio da edição dos salões né que foi uma proposta inclusive, bastante polêmica, não sei como chegou no resultado que chegou a extinção mesmo né, mas de fato também, aquilo já era carcomido, precisava ser revisto também, então muitas pessoas que tavam dentro do próprio conselho debati com elas, eu não via mais função naquilo! Entendeu?

Guilles: *Muitos chamavam de anacrônico né.*

Aquino: É, era bastante anacrônico, como eu acho anacrônico as bienais! Eu acho que isso daí já é coisa do passado! Só que tem mais economia dentro então sobrevive pela economia! Né, pela questão econômica, fator financeiro! E de visibilidade e de negócio com

as galerias, e de negócios com as instituições internacionais de arte, enfim esse grande é, é , negócio que virou o sistema institucional de arte. E a própria arte de vanguarda. Perdão, não use essa palavra! Arte atual, da atualidade. Então eu acho que o Ferreira Gullar, eu não participei porque nesse momento do Ferreira Gullar foi nos anos, é 90 não foi? Não foi isso? Deixa eu ver.

Guillem: *Isso! Anos 90.*

Aquino: Anos 90, eu, eu fui chamado na realidade pelo Darcy pra gente fazer um trabalho pensando em algumas coisas já na política do estado, depois anos mais tarde, dez anos depois eu trabalhei com Darcy nessa ocasião foi com o professor Edmundo Muniz, me chamou pra trabalhar na Secretaria de Cultura do Estado, é querendo muito que eu tivesse mais funções ali na época, que foi na realidade que eu me empenhei muito em fazer algumas reformas nos museus, sobretudo o Museu Histórico aqui na gávea, coisas muito pontuais assim, né.

Guillem: *O Museu Histórico Nacional né, que tem a...*

Aquino: Não, não o Histórico Nacional esse é o que depois foi transferido pro município, era da rede de museus do estado. O estado tem uma fundação chamada FUNARJ², que atua, similar a que atua a FUNARTE, mas que ela tem teatros, tem museus, tem casas de cultura, tem a Casa França Brasil e tudo isso agregado a Secretaria de Estado de Cultura, são digamos instituições do estado e que não tinham uma política muito clara e o Darcy me chamou, o Darcy Ribeiro, o próprio Edmundo Muniz com quem eu colaborei, a gente fez umas pequenas reformas nesse setor. Nada de muito extraordinário, mas enfim, funcionou! Para o que a gente se propunha funcionou.

Guillem: *É, nos anos 60 e 70, tendências internacionais como a Nouveau Réalisme e a Pop Arte na contramão do expressionismo abstrato e a pintura gestual aportavam por aqui, condizentes com um mundo industrializado onde propagandas da Rhodia e da Shell comunicavam entusiasmo nos lares brasileiros abastados, através dos televisores. Nos dias de hoje, vocês gestores, percebem alguma influência na nossa arte oriunda do exterior?*

Aquino: Olha! Hoje em dia essa, a palavra influência aí ela ganhou um novo significado né, porque se deu um salto dessa, das teses pós modernistas, é de que na realidade, você incluiu um tema mais no repertório artístico que se chama apropriação. Então a

² Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro.

apropriação que transitava no sentido da Pop Arte com outro contexto, por exemplo o Warhol se apropriava de um elemento industrial pra criar uma obra estética que entraria pra dentro da galeria, era de certa maneira um diálogo com o que fez Duchamp e a vanguarda histórica e de certa forma com o que fizeram os concretistas mostrando que era, um tear era tão, de linha retas era tão construtivo quanto um Mondrian, então. Houve sempre esse discurso mas isso sempre foi visto no meu entender, isso é tudo especulação artística, tá, tá no campo do artista especular sobre isso, sobre esse trabalho e vez por outra é que os artistas coincidam, tramem, passem por experiências similares, quando não se trata de uma réplica! Ou quando não se trata na realidade de um artista que usa de determinados elementos visando única e exclusivamente a visibilidade, a mídia e etc. A mídia cultural. Então isso eu acho que já foi mudado na visão do que a gente tinha da, da modernidade, ainda com os equívocos da pós modernidade essa questão ela tem que ser repensada em outro nível né, influência quer dizer, aquela que abrigava correntes estéticas em que havia por exemplo, entre impressionistas uma discussão intensa sobre que mundo é esse que os impressionistas pretendem revelar, mas nunca houve uma hegemonia efetiva entre eles, apesar de haver uma enorme influência, né entre um e outro. Hoje eu acho que fica nesse outro, quer dizer. Acho que um artista hoje ele primeiro, ele tem mais manancial, mais manancial, mais informação e tem sempre certo descompromisso com as tendências estéticas, então ele pode pegar uma coisa aqui, outra ali, sem que isso ofenda muito o repertório dele, entendeu?

Guilles: Entendi.

Aquino: O que eu acho que não se perde com esse tempo é o seguinte, que inegavelmente a mediocridade não é curada por excesso de informação, tanto que pra mim, produz-se cada vez mais artistas, o mundo tem essa generosidade onde o Beuys quase que, a sacralização do ideal do Beuys, todo mundo é um artista, mas eu nunca vi um mundo todo de artista em que cada vez menos artistas me interessem! risos

Guilles: risos

Aquino: Porque fato é essa que é a questão. Todo mundo pode ser um artista mas e daí! Porque eu sou contrário a ênfase que o Ferreira Gullar à arte como status. Eu acho que a arte pode ser qualquer coisa sim! Eu tô nesse estado, eu acho que a arte pode ser feita por qualquer um e pode ser qualquer coisa. Porque ela em si, se você diz, mas isto não é arte, você está consagrando a ela um status de perfeição que ela já perdeu desde o século XVII, você deve saber, quando a arte tinha uma vinculação estrita com o saber né, hoje ela não tem esse

compromisso, então tudo pode ser arte? Tudo pode ser arte. Agora todos podem ser artistas? Todos podem ser artistas. Agora cada vez eu tenho um campo menor de... risos

Guilles: *risos*

Aquino: risos ... pra visitar, não é uma maravilha! Então essa questão ainda que pareça uma questão, certa ironia marxista eu diria, o volume e a quantidade acabam por filtrar a qualidade, então eu acho que eu tô cumprindo a risca a determinação marxista, ou seja, nunca vi tanta quantidade pra chegar tão pouca qualidade, tão residual qualidade, eu puxo uns cinco, hoje de artistas contemporâneos que me interessam. Cinco no Brasil, no máximo! Isso eu tô dizendo assim se eu for generoso, se eu for ou vire a voz do afeto.

Guilles: *Você poderia citar essas pessoas?*

Aquino: Ah não, aí fica meio chato! risos

Guilles: *Não, não.*

Aquino: Não, pode citar! O Tunga por exemplo é um artista da atualidade que eu acho interessante, o Waltercio eu acho um artista interessante, que permanece com questões, se o cara, um frio, outro quente, foda-se não é essa a questão pra mim! Eu vejo nele, quando eu vou, existe um diálogo, quando eu vejo a obra desse artistas, eu acho que tem algo assim incomum. O Ferreira Gullar vai achar o meu gosto péssimo porque ele detesta o Tunga, com as moscas e o cará.. Mas eu acho que o Tunga tem uma inteligência nos procedimentos dele, interessante. Lamentavelmente em pintura que é o meu campo, eu falei dois artistas que não são campo específico da pintura, até parece que eu não quero concorrente! Mas na pintura eu não sei, não tenho visto assim. Vi uma ou outra, mas eu preciso ver mais, eu vi uma ou outra, uma menina interessante, fazendo uns papéis tingidos, nem me recordo o nome dela, coitada, podia ser um momento pra ela! risos. Acho interessante, mas eu preciso ver mais, desses artistas eu conheço um pouco mais o trabalho, então eu vi o trajeto, como eles foram indo né. Umas obras eu gosto menos do que outras, outras eu gosto mais do que outras, é uma coisa mais que natural. Então eu gostaria por exemplo assim de expandir como diz assim né, tá na moda outra palavra, apropriar e expandir o campo da cultura, estender o campo da arte, das artes. Eu gostaria de expandir mais esse meu olhar, porque não se trata só do gosto né, não é um lance, não é uma questão kantiana, não é chegar lá e gostar daquela obra né.

Guilles: *Sim.*

Aquino: Isso é uma questão secundária, eu posso até gostar, em geral eu sigo a risca, é o seguinte, porque minha frase são duas coisas. E aí não é minha frase! Ou é afeto ou é aversão. É isso que gera inteligência! Ou é por afeto ou é por afeição. Então obras eu tenho, perdão...

Guilles: *Aversão!*

Aquino: Tem obras, profunda aversão, eu me interesse em ver quais foram os argumentos que construíram aquele, que constituíram aquela produção. Então ao contrário do Ferreira Gullar. Que diz que nem a isso ele se importa ele simplesmente deixa pra fora do campo da arte. Eu não eu quero colocar, eu acho que arte não é essa coisa toda que se diz que se é! É, a mesma coisa o seguinte, eu acho que essa comparação eu usei numa, numa palestra, acho que foi aqui no Rio, em algum lugar um tempo atrás. Eu comparo mais ou menos com a Voyager I e II. Elas tão saindo dos limites do nosso sistema solar! E daí, vai deixar de ser um sistema celestial? Não vai continuar sendo. Mas o que tá aqui dentro a gente conhece tudo? Também não! Então o que eu penso é seguinte, a arte é mais ou menos esse campo vasto! Em que tudo pode acontecer! Eu não tenho um grau seletivo pra eu colocar um selo de arte por exemplo numa obra e dizer que outra, uma lata de cocô não merece também. Se o cara intitulou como arte é arte! Porque a arte não é uma consagração em si. Ser arte só é consagração em si pra instrumentalizar mercado e na cabeça dos idiotas! Né, ah isso aqui é um produto artístico. Mas idiota meu Deus! Idiota consome qualquer merda né! Dane-se né! Então eu num, é qualquer consumo, o idiota quer ser conduzido pra boca da serpente não é, ele vai direto pro consumo. Então pra esse. Eu não teria também que dizer se uma obra dever ter, tá escrito ó, uma pintura ter um padrão cromático X, tem que ter uma qualidade de fatura. Olha se eu for pegar por isso, porra.

Guilles: *Exclue-se muita coisa né!*

Aquino: Primeiro pelo seguinte, se eu for pegar então os pintores de campo tradicional, o meu grau comparativo de exigência é maior ainda! Porque lá atrás no meu cérebro, em um registro histórico, depois que eu vi, convivi com Leonardo Da Vinci, Rubens e foi, eu quero uma coisa, não é só uma representação do real, tem. Vai lá que você vê a pincelada, tem um negócio ali que você teria que ir adiante.

Guilles: *Mesmo aqui no Brasil, o Ianelli e o...*

Aquino: Olha o Ianelli...

Guilles: ... o Iberê.

Aquino: O Iberê! Por exemplo o Iberê eu acho que sim mas o Iberê, o Ianelli não é um artista que me atraia tanto apesar da gente ter atrações por pontos da abstração formal e tal né.

Guilles: O Apolíneo?

Aquino: Exatamente! Entende, então ter essa, essa, mas eu acho que na realização da pintura dele ele deixa a desejar, ele fica num campo um tanto no meu entender dèjá vu. O Iberê Camargo é um pintor da compulsão né, é um pintor do gesto, de se atirar. Não é grandes novidades na pintura, mas no campo brasileiro ele é efetivamente um pintor de excelência. Mas é um pintor que, amicíssimo meu mas de gerações totalmente distintas!

Guilles: Sim.

Aquino: Então, é na realidade ele tava no campo da tradição da pintura e eu ainda que estivesse no campo da tradição da pintura, ou seja, o linho, a seda, enfim todos os elementos pictóricos da composição. Eu tava querendo sair Dalí. Ele tava muito bem ali onde estava. Né, isso é um monte que tão, que ficam assim, eu acho que permanecem. Aí eu posso te dar o exemplo, quando você fala, quando você falou do, lá de São Paulo?

Guilles: Ianelli.

Aquino: Ianelli, pra mim, o que me impressionou foi efetivamente de um lado mais que me impressionou o Iberê, foi Milton Dacosta. Quando eu vi as pinturas do Milton Dacosta, aí eu vi um novo Mundo! Se estabelecendo aquelas pinturas do período construtivo dele. Foi o que efetivamente minha compreensão de pintura. E ali daquela faixa né, daqueles artistas. Então se eu vejo um artista contemporâneo com um pincel com a paleta, com a tinta, enfim com todos os elementos da tradição, mas que não conseguem transpor aquela barra do padrão do Milton Dacosta, que é um padrão de excelência eu acho que. Não estou dizendo pra você que tenha esgotado esse método tá, eu, eu detesto isso. Nem digo que não há arte nestas tentativas. Há arte nessas tentativas, mas as tentativas que eu conheço e outras não, apesar de se fazer parte, acho bonitos mas não necessariamente tão potentes. Então eu acho que naquele estilo de pintura tradicional que eu tentei durante a minha vida inteira reproduzir imitar e fazer. Tava sempre um fantasma de onde eu queria sair entendeu. Eu queria sair daquilo, eu queria vir pra cá! Mas eu não sabia onde tava isso! Levei, quarenta anos pra ver onde estava.

Quer dizer, você leva muito tempo pra entender que você tem que sair dali, era, e eu acho que muitos dos artistas pós modernos eles queria sair dessa sala congestionada de Picassos, congestionadas de, é, muitos artistas sérios do Modernismo, de Marcel Duchamp, vai botando aí, de Man Ray, de porra...

Guilles: Kandinsky

Aquino: Kandinsky, é mas muito congestionada e além de muito congestionada, com uma excelência, com um nível de qualidade, muitas vezes insuperável. Então ser picassiano hoje! Pô e depois o mais recente, Bacon na Inglaterra, e você vai pegando grandes pintores que, porra! Eu tô falando do instrumental tradicional, que eu tô me referindo. Mas eles na realidade tão nessa sala congestionada adornada a ouro, eles não determinam que ali se extinguiu a pintura, porque ela não se extinguiu porque ela tá num padrão altíssimo de qualidade. É porque talvez ninguém consiga fazer melhor! Naquele, naquele sistema vamos chamar assim, ninguém consegue fazer melhor! Pode fazer parecer, próximo, pelo encantamento, uma pincelada um tanto mais sensível. Mas na medida em que eu quebrei esse encantamento, essa questão da pincelada mais sensível também perdeu a potência, num, ela é uma ilustração de um sentimento moderno! Depois que você atravessou essa barreira você vai pra outro espaço, o espaço digital, transborda essa questão da arte, da arte, dessas experiências como Lygia Clark, transborda essas experiências que hoje ainda se cita como ponta. O Hélio Oiticica sim mas ele tá dentro dessa sala! É mas ele tá num outro reservatório, não tá no reservatório desses gênios, mas ele tá num reservatório da arte brasileira que produziu também um parâmetro, e você ficar reproduzindo porque qual melhor instalação eu vou ver daquelas que eu vi do Hélio Oiticica quando ele tava vivo e ele fazia! É difícil hein! É difícil! Olha eu vou te dizer é meio complicado. Quer dizer eu, aí você diz. Ah Adriano mas também é difícil você pintar um quadro daqueles que você admirava do Milton Dacosta, pra não dizer do Mondrian que são as minhas referências pictóricas do ponto de vista estético. Mas era dali que eu queria fugir! Era exatamente do que mais me atraía que eu queria fugir pra longe. Quer dizer. Permaneço com alguns signos, certamente. Vai pintar, como sempre né, um público superficial vai olhar o trabalho e vai ver traços do Rothko ali, mas a superfície, a carnalidade da pintura, ela não tem mais nada a ver com aquele universo! Apesar dela tocar em pontos digamos assim estelares, muito similares não é? Existe sóis parecidos com o Sol do nosso planeta, pode ser que sim, pode ser que não! Foda-se, pouco importa não é isso? Certamente existem! Então nesse campo. Evidente que se você tiver a oportunidade pra exposição você verá como elas vão parar diante daquele quadro que eu tô, dali em fase, ah por que. Porque ele

tem que mostrar que ele tem o saber da modernidade que endossa ele pra entrar na pós modernidade, no futuro! No que já atravessou né! Eu não chamo nem mais de pós modernidade, chamo de cultura digital, nós já estamos em outro, nosso cérebro já tá pensando a cultura de forma diferente! Não mais por analogia né, algo parece com algo! É algo, por que que eles desaparecem tanto? É você já ver pelo ângulo da diferença, não mais da similitude. Não é. Deu pra?

Guilles: *Oooo! Deu!*

Aquino: Entender isso aqui. risos

Guilles: *Você gostaria de acrescentar alguma informação à entrevista? Tem algo importante a dizer que não tenha sido perguntado?*

Aquino: Olha, sempre é um prazer ter uma entrevista com você, mesmo porque você é um ótimo ouvinte porque você participa com a sua forma de, de você gosta dessa matéria! risos Então isso é bom! Me deixa explicar pontos que por exemplo se eu estivesse em vez, em uma entrevista, numa conversa amigável certamente eu já estaria sendo apedrejado numa, numa sala de conferências com caras que tão defendendo o ponto de vista deles, eu não defendo ponto de vista! Eu ataco ideias, eu nem ataco pessoas, ataco ideias!

Guilles: *É isso aí.*

Aquino: Então tem ideias que eu acho que são ideias do passado! Então essas ideias do passado, não que eu não vá conviver com elas e ter até certa apreciação. Mas elas não me alavancam pra esse trabalho que eu tô fazendo agora!

Guilles: *Entendi.*

Aquino: Não é? Então o que eu teria pra acrescentar sobre essa discussão é o seguinte. Evidente que eu não exijo quando eu vou pra minha experiência em cargos públicos. Fazer de uma instituição cultural um trabalho artístico, não é o que eu tento fazer é o seguinte. No campo da estética tentar fazer um trabalho sincero, honesto que visa atender aquilo que eu entendo como uma necessidade importante pra desenvolvimento de determinados fatores, por exemplo, capacitação profissional no setor cultural. Falta, falta muito! Precisa? Precisa! Então deve-se investir nisso, já faz tempo que já estamos atrasados nisso. Isso eu acho importante! Então no campo da questão da gestão eu já disse pra você os pontos que eu acho importantes. Dificilmente nós vamos conseguir quebrar esse sentido grupinho, panelinha, tomando conta

das instituições culturais, porque o empreguismo público no Brasil é um vício, é uma doença, as pessoas se colam naquilo rapaz é um negócio. Eu fui gestor, eu fui secretário de estado eu sei como é, as pessoas agarram naquela árvore e não querem mais sair. Agora não é da arte, eu nunca vi um momento tão bom pra surgir de fato certo ineditismo em todos os campos. Seja no campo bidimensional, da experiência bidimensional pictórica seja no campo da tridimensional. Se transferir da fisicalidade da interpretação cenográfica das instalações para um campo realmente imaterial do cyber espaço. Eu acho que essa conjunção efetivamente é o que é de mais contemporâneo. É, o resto, são réplica do que vi, não só vi, eu participei né, eu participei de exposições com o Hélio Oiticica então toda aquela mentalidade né da instalação, da tridimensionalidade, da dramaticidade. Eu encharcar meu corpo de azul e tirar do olhar, da perspectiva do olhar, o único fator de conhecimento imediato, foram uma experiência fantástica realizada primeiro nos anos 60, 70 e eu acompanhei! Tentar replicar isso é inútil! É inútil porque não vai dar em nada, vai dar só em objetinhos pra fazer uma exposição aqui e acolá! Acho também há um retorno sim! Com a cultura digital há um retorno pra tradição da importância do componente do olhar na percepção de mundo! É aquela questão do tato tão bem levantada pela Lygia Clark, das pessoas se sensibilizarem seu corpo inteiro pra submergirem no ambiente diferente. Foi uma época, foi importante! Essa contextualidade toda foi muito importante. Eu acho que hoje retornou aquele, eu quase vejo essa imagem como, retornou pro olho, uma importância que, o Kubrick em 2001 fez naquele close que ele dá no ator antes dele entrar naquela desfragmentação do Mundo!

Guilles: *Sei.*

Aquino: Né, eu usei essa ilustração numa palestra exatamente pra dizer isso, que voltou pra cá, voltou pro olho, que era fundamental o ineditismo da perspectiva lançada pelos artistas do Renascimento. Voltou! Aquilo acontecia aqui! A retina ligada ao cérebro não conseguia pressupor um objeto representado pelo sistema matemático da perspectiva! Mas depois que entendeu o cérebro agregou!

Guilles: *É.*

Aquino: Não é? Então agora.

Guilles: *Começa lá com Piero della Francesca.*

Aquino: É exatamente, e o arquiteto importantíssimo, o, o...

Guilles: *Brunelleschi.*

Aquino: É, que criou isso numa estrutura...

Guilles: *E antes, antes não, acho que contemporâneo, o Dürer, Albrecht Dürer também!*

Aquino: É o Dürer já mais recente né, mas dentro da Renascença, foi o Brunelleschi que fez aquele templo que encantou Leonardo Da Vinci e todos eles.

Guilles: *Tinha o Masaccio também, o Masaccio.*

Aquino: É, Masaccio tem elementos da perspectiva mas ainda não é aquela perspectiva num sentido tão profundo, quanto...

Guilles: *Matemático, perfeito.*

Aquino: Matemático, que aliás na realidade, eu tava lá nas minhas leituras, é uma coisa que já tinha sido teorizada mil anos antes por um matemático árabe. Quer dizer então. Tudo isso.

Guilles: *Olha só, eu desconhecia.*

Aquino: Tudo isso já havia um conhecimento sobre essa questão, mas enfim era uma questão da matemática. Porém com essa coisa de que a representação é, num espaço bidimensional, virou, foi alvo de muitas críticas né, por artistas americanos, e pela, e pelos artistas brasileiros! Dessa experiência corpo e espaço e tal. Ela teve um tempo e foi importante. Geralmente gerou obras que eu nem acho tão importantes assim, outras muito importantes, agora é, de fato. O que ocorre hoje é que há uma perspectiva de você repensar essa questão e aí acho que nesse sentido tentaram ainda há dez anos, no começo do século XXI novamente dizer que a pintura não teria sobrevivência que ela iria morrer. Não tenho eu campo pra defender pintura, não sou defensor de pintura. Eu não defendo porra nenhuma! O que eu acho é seguinte. Enquanto houver uma estrutura de inteligência capaz de prospectar campos distintos de investigação eu acho que sempre vai ter um artista tentando fazer, porque o artista que é bom pra mim é usa da especulação sobre a nossa humanidade, não é o cara que faz projetos de visibilidade midiática. Esses, eu tô cagando pra eles! Entendeu, não tem importância nenhuma! Agora pra resumir, o que eu acho que tá se passando nesse momento é possível que a minha pintura possa dar alguma contribuição, eu acho que dará, porque as

pessoas tem visto, vai levar um tempo! Até que registrem de que eu uso a perspectiva externa ao criar um trabalho espelho, ele não é ao mesmo tempo espelho, mas ele reflete uma questão da perspectiva, ele reflete a questão da retina, ou seja, você tá olhando a pintura enquanto ela tá te olhando também, então ela gera uma coisa que tá lá nos antecedentes primários da pintura, então ela tá ali imanente, ela existe, mas ao mesmo tempo, ela desconstrói o sentido técnico da sensibilidade ou seja. Para que haja sensibilidade no elemento pictórico é necessário que exista um traço do artista, aquela chamada pincelada. Eu digo, isso tudo é um mito! Esse mito caiu por terra! Então, era isso quer dizer, pra encerrar, eu acho que a gente tá num campo maravilhoso desse momento de realmente sentir que essa virada vai, tá acontecendo. Agora na cultura, ela acontece intrinsecamente, externamente você pode não ter a percepção dela imediata, a não ser se você faça viagens radicais nas redes de informática e você vai entrar realmente num mundo em que essa dimensão nossa material ela...

Guilles: *Já não...*

Aquino: É já tem outras realidade né, que eles chamam de realidade virtual, digo, enfim. É isto meu amigo! Satisfeito?

Guilles: *É, satisfeito! Só vou te fazer uma última provocação pra encerrar. Existe alguma pergunta que você gostaria de me fazer, de me fazer sobre a pesquisa, a pesquisa que eu faço?*

Aquino: Hu hum.

Guilles: *Ou ao meu orientador, o Dr. Marco do Valle, o arquiteto, Dr. Marco do Valle?*

Aquino: Olha, mas eu posso fazer aos dois né. Que não precisa ser respondida agora porque acho que não vai dar resposta pra agora.

Guilles: *É claro.*

Aquino: É, o que eu penso é o seguinte. Se tudo isso que foi falado das questões que eu coloco como questões cruciais do Século XXI, como é que vocês vêm a função de vocês como mestres, como professores, diante de uma multidão de pessoas que estão chegando a esse mundo do conhecimento através da universidade em que vocês possam abrir essas portas do novo pra eles? É essa que é a questão!

Guilles: *Ótima provocação! risos*

Aquino: risos Não é? Aí e que tá a questão!

Guilles: *risos Tamo que nem o programa do Abujamra!*

Aquino: Ah é?

Guilles: *Provocações, lembra? risos*

Aquino: Ah é! risos Uma vez ele falou comigo sobre esse programa.

Guilles: *Muito obrigado!*

Aquino: O André, que isso pô, vamu lá!

Guilles: *Só pra encerrar o vídeo!*

Aquino: Ah, cê tem que dar o cumprimento lógico né! risos Valeu André!

Guilles: *Opa! risos. Muito obrigado pela entrevista!*

APÊNDICE C - Ferreira Gullar – Ex-presidente do IBAC



Figura 6: Ferreira Gullar e André Guilles na residência do poeta, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.

Transcrição da entrevista, registrada em vídeo, com o poeta, crítico de arte e ex-presidente do IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), Ferreira Gullar¹, realizada em 24 de julho de 2014.

Duração do vídeo: 33m54s

***André Guilles:** Bom dia Sr. Ferreira Gullar. Estou aqui com o poeta Ferreira Gullar para entrevista-lo sobre sua atuação na FUNARTE. Em relação a sua presidência na instituição.*

***Guilles:** Aos 62 anos o Sr. assumiu em meados de 1992 a presidência do IBAC, que posteriormente foi renomeado como FUNARTE. Como foi este período, nesta fase embrionária da retomada da atual FUNARTE? Como ocorre a entrada do Sr. na instituição?*

¹ Ferreira Gullar é o pseudônimo de José Ribamar Ferreira (São Luís, 10 set. 1930). Poeta, crítico de arte, biógrafo, tradutor, memorialista, ensaísta brasileiro e um dos fundadores do Neoconcretismo.

Ferreira Gullar: Escute. Eu fui convidado pelo ministro na época, Antônio Houaiss e por indicação do José Aparecido de Oliveira, que era amigo nosso, para assumir a direção da FUNARTE. Eu não queria, mas aí vieram aqui em casa, o (risos) José Aparecido com uma amiga nossa que era funcionária também de lá e tal e eu terminei aceitando participar né, aceitando a presidência da, da FUNARTE. E, claro, a FUNARTE tava funcionando normalmente e eu cheguei e reuni o pessoal, diretores de diferentes setores para, ouvir deles o que eles achavam da própria instituição e que rumo a gente poderia imprimir, se havia alguma coisa a mudar. De modo que a minha administração lá se caracterizou por essa direção coletiva, eu era presidente e poderia fazer o que eu quisesse por minha conta, mas eu achei melhor, como eu não era da instituição e não ia ficar lá por muito tempo, o que normalmente acontece, tinha que saber das pessoas que trabalhavam lá e que tinham experiência com o trabalho, do funcionamento da instituição, o que se iria fazer. E a partir daí também eu dei algumas ideias e discuti com eles estas ideias com os diretores de diversos setores. Então foi isso e tomamos uma série de providências para corrigir certas coisas, ampliar outra, outros setores e, então foi isso.

Guilles: Sr. Ferreira, eu posso fechar a janela?

Gullar: Pode.

Guilles: Obrigado. Pra evitar o barulho dos carros. Obrigado.

Gullar: Não, só uma. Só a de, à esquerda.

Guilles: À esquerda?

Gullar: Essa. Pode empurrar.

Guilles: Ficou ótimo.

Guilles: É, antes é... o Sr. foi, já havia trabalhado como gestor cultural, como diretor da Fundação Cultural de Brasília em sessenta e um?

Gullar: É.

Guilles: Onde iniciou a construção do Museu de Arte Popular. É... e colaborou... é, de alguma maneira isso colaborou no futuro ao assumir a FUNARTE?

Gullar: Pode ser que tenha porque algumas experiências que eu tive. E eu nunca tinha administrado coisa alguma. E fui convidado a... isso é sessenta e um, Brasília ainda estava em construção né? Ainda ia fazer o seu primeiro aniversário, tinha inclusive, a festa do aniversário foi eu que programei, tomei as providências para fazer a, como ia ser feita esta festa. Então a instituição não existia, era só um texto publicado no diário oficial, não existia! Então eu chamei alguns companheiros meus, alguns amigos do Rio e de São Paulo para a gente fundar de fato a instituição, botar pra funcionar e tal. Sempre conversando, discutindo com as pessoas, não é? E aí foi, não demorou muito tempo. O museu, eu ao chegar em Brasília, eu percebi, o seguinte: Brasília era arquitetonicamente uma coisa ultra moderna, mas ao mesmo tempo quem construiu esta cidade foi gente do Brasil arcaico, do Brasil do nordeste, do Brasil do interior. Então ali, havia duas culturas que se juntavam. A cultura ultra moderna da arquitetura do Oscar Niemeyer com o urbanismo do Lucio Costa e o artesanato e a experiência de vida dessas, e cultural dessas pessoas que vieram do interior. Então por isso quando eu imprimi à fundação duas atribuições. Ela ao mesmo tempo atendia a arte contemporânea, a arte moderna, a arte da atualidade e a arte popular. Por isso, eu, logo a primeira coisa que eu fiz lá foi realizar uma exposição da arte moderna brasileira e ao mesmo tempo criei o Museu de Arte Popular e mandei o pessoal colocar esses trabalhos artesanais pelo Brasil inteiro para constituir o acervo do museu. E o Oscar desenhou o prédio do museu é, em frente ao antigo aeroporto de Brasília, porque depois o aeroporto mudou de lugar, hoje em outro lugar mas o primeiro aeroporto de Brasília, em frente ao aeroporto que ele projetou e o museu foi construído, era um museu muito interessante porque ele juntava essas duas coisas e ele tinha paredes de vidro e ao mesmo tempo o teto de palha. Quer dizer, foi uma coisa mesmo, muito expressiva e, mas não, não deu em nada, quer dizer. O Jânio renunciou e eu fui, evidentemente saí da instituição, voltei pro Rio e o museu ficou lá perdido e depois ficou como, serviu pra, é, de depósito para uma série de coisas. Quando eu voltei lá um tempo depois tinha virado um depósito

Guillem: *Que pena!*

Guillem: *Como o Sr. avalia as políticas públicas para as artes plásticas após a criação da primeira FUNARTE?*

Gullar: Não, eu não sei isso, não posso te dizer por que eu não tenho noção. Como eu disse pra você não tenho participado disso. Eu fui trabalhar na FUNARTE e evidentemente procurei avaliar a partir daí o que devia ser melhorado, o que devia ser

mantido e percebi que uma das coisa é erradas que tinham sido feitas, tinha sido a eliminação do Salão Nacional de Arte Moderna, quer dizer que era uma coisa que vinha desde os anos quarenta, cinquenta, quando, até antes dos anos quarenta, quando o Lucio Costa assumiu a escola de Belas Artes e começou a mudar, chamar professores com uma visão moderna e enfim, todo um processo que aquele salão de uma maneira ou de outra expressava, oposto ao salão, que era um salão estritamente acadêmico, um salão que expunha os artistas contemporâneos, os artistas e... Nilton da Costa, Maria Leontina, e... e tantos outros que eram daquela época e então, depois a geração seguinte passou a expor também nesse salão, o Ivan Serpa, o Almir Mavgnier e aí eles, de repente chega lá o pessoal e liquida o salão. Então eu achei isso uma coisa absurda porque aquilo era um meio de divulgar o trabalho dos pintores, dos escultores, dos gravadores do Brasil inteiro, que mandavam os seus trabalho pra lá. Então eu não só reabri o salão como eu consegui recursos com empresas privadas para financiar o transporte das obras. Porque por exemplo, um cara que mora no Amazonas é, quer mandar o seu trabalho pro salão, ele tinha que pagar o transporte desse trabalho inclusive. E se ele não fosse aceito ele tinha que pagar o transporte de volta. Então ele tinha só prejuízo né, na tentativa de expor no salão. Então para facilitar a participação de artistas de todos os lugares, que quisessem mandar suas obras, eu fiz com que a instituição financiasse o transporte das obras, da cidade onde o cara morava para o Rio e depois de volta para a cidade dele. E isso fez com que o número de inscritos no salão aumentasse bastante, e foi feito a seleção como tradicionalmente se fazia. Agora, eu criei também no salão para despertar o interesse da maioria do público e fazer com que eles, visitando o salão conhecem as obras dos artistas do interior do Brasil e tal, eu criei um salão, uma sala especial em cada salão, de um artista consagrado. No primeiro salão foi a sala especial de, das esculturas do Franz Weissmann. Então tinha uma sala especial dele que despertou interesse de todo mundo, então o salão não ficava só um salão de artistas jovens e desconhecidos. E isso fez com que a cobertura da imprensa, e tal e coisa, por causa da presença do Weissmann que consequentemente aí o salão ganhou mais prestígio, mais, mais exposição, não é? E isso foi, que dizer, eu fiquei lá dois anos né, eu fiz esse salão depois fiz o seguinte salão, a sala especial era Faiga Ostrower que também é uma artista de grande prestígio e outra coisa que eu criei lá foi, que aquele, onde a FUNARTE funcionava, hoje eu acho que ainda funciona no prédio, que hoje se chama Gustavo Capanema. Então é um prédio tombado porque ele é a primeira grande obra de arquitetura moderna brasileira. Foi um projeto feito por Le Corbusier e foi mudado por Oscar Niemeyer e a equipe de arquitetos brasileiros encarregados de construir e levar adiante o projeto. Então o prédio foi tombado e eu criei no prédio uma sala de exposição da obra do

Oscar Niemeyer. E mandei fazer maquetes grandes das obras principais dele, isso numa conversa com ele. Nós selecionamos juntos as obras que deviam ser reproduzidas e expostas. Criei esse espaço, o espaço Oscar Niemeyer lá no segundo andar do prédio e esse espaço incluía uma sala de projeção onde passava documentários sobre o Oscar e sobre arquitetura moderna brasileira e outras coisas relacionadas com arquitetura e isso também eu saí, e outra coisa que eu criei no meu período lá foi a revista Piracema. Foi uma revista feita com alta qualidade, linda, com um trabalho de uma qualidade gráfica excelente graças ao pessoal que trabalhava conosco lá. Tudo funcionário da FUNARTE mesmo! E que viviam à toa sem fazer as coisas que poderiam fazer né. Então esta revista também nós tiramos três números da revista, o quarto tava, tava na, estava na oficina pra ser impresso, todo completo. Só faltava imprimir. Já estava na oficina e pago! Então o cara que me substituiu quando eu passei o cargo pra ele eu falei. Eu disse olha essa revista assim e tal e tal. O número, o último número que vai sair está na oficina já todo pronto e está pago. Então a única coisa que ele fez foi tirar o meu nome de diretor, como diretor da revista. (risos) E ele retirou o meu nome e botou o nome dele. No número da revista que ele não fez! E só saiu esse número! Que já tava pronto. O número seguinte era um vexame, uma coisa horrível que não tinha nada a ver com as características do. E o terceiro não saiu! O outro ano não saiu mais! Acabou, virou um boletim.

Guilles: *Descontinuaram?*

Gullar: É. O Espaço Oscar Niemeyer também foi destruído. Não existe mais. E é uma coisa! Mas isso é hábito do serviço público brasileiro. O cara chega tem que destruir o que o outro fez, quer dizer. Ou ele se apropria daquilo que ele não pode destruir ou ele simplesmente apaga o nome do outro. (risos) E destrói o que o outro fez. Quer dizer. É uma coisa lamentável porque é dinheiro público, é investimento, justo numa área cultural, onde os investimentos são poucos. Quando você consegue e outra, eu fiz isso tudo com dinheiro de empresas privadas de, tá entendendo, empresas estatais que ajudavam. Verba mesmo do ministério era, que ia para a FUNARTE era insignificante, não dava para realizar essas coisas.

Guilles: *Os preceitos da UNESCO e o pioneiro anteprojeto de Mário de Andrade nortearam a atuação da FUNARTE nos seus primórdios. Isto refletiu no período de sua atuação na FUNARTE?*

Gullar: Não eu. Escute. Deve ter refletido na medida em que eu dei continuidade ao que tava sendo feito. Acrescentei algumas coisas mudei algumas, basicamente a instituição era a mesma, então evidentemente que deve ter refletido.

Guilles: *Quais foram os críticos de arte ou outros profissionais das artes mais atuantes e importantes dentro da FUNARTE no seu período?*

Gullar: Não, dentro da FUNARTE não atuava, a não ser os funcionários da FUNARTE. Nas iniciativas que se tomava aí era um, era uma coisa individual de cada um deles. Quem escreveu sobre a revista, quem escreveu sobre um salão, mas isso não tinha nada a ver diretamente com a instituição.

Guilles: *Em 1978 a FUNARTE decidiu levar a base administrativa. É o período em que o Sr. não estava lá mas de repente o Sr. viveu esses fatos né. Em 1978 a FUNARTE decidiu levar a base administrativa do Salão Nacional de Artes Plásticas para Brasília. Os artistas cariocas discordaram enquanto os paulistas apoiaram. O Sr. vivenciou esses fatos? Hoje muitas pessoas continuam indicando que seria bom que a FUNARTE tivesse sua central em Brasília. O Sr. acredita que isso melhoraria a atuação da FUNARTE mesmo em plena era da informação via internet?*

Gullar: Olha. (risos) Eu acho que isso é uma bobagem. Isso tá. E, é uma coisa que na época né. Certas. Certos administradores tinham essa visão de levar tudo pra Brasília, não é. E é claro que numa cidade como o Rio de Janeiro ou como São Paulo, tem um público cultural e voltado pras artes muito maior do que Brasília, quer dizer, centralizar tudo em Brasília é uma coisa. (risos) É uma bobagem. É uma coisa puramente burocrática. Aqui é o centro do governo! Então aqui vai ter tudo aqui! É uma bobagem, uma falta de visão por interesse público realmente, só para puxar saco dos dirigentes, dos, do presidente da república, do governador de Brasília e etc. Por que é realmente do ponto de vista objetivo não tem sentido você tirar uma instituição que tá numa cidade como o Rio. E que toda uma história cultural, tem um público que já tá formado com a, no interesse desse tipo de atividade e levar pra Brasília e sobretudo naquela época que era pior a cidade, menos gente. Sabe, então é uma coisa.

Guilles: *É, desnecessária.*

Gullar: Bobagem! Meramente burocrática, sabe. Bobagem.

Guilles: *Durante a sua gestão quais foram os maiores obstáculos técnicos, administrativos e políticos enfrentados? O Sr. já citou alguns mas. Se tiver.*

Gullar: Não assim, eu tinha todo o apoio do ministro e dos funcionários. Não, não houve nenhum embaraço do ponto de vista administrativo, não houve! O que a gente pensou em fazer, planejou fazer, a gente fez! E eu contava com o apoio do Antonio Houaiss que era meu amigo e uma pe... um homem inteligente, um homem aberto pras coisas corretas e inovadoras, então não houve isso. Isso, isso. O que houve, como sempre há é a coisa burocrática lá, certas dificuldades que a própria burocracia cria, mas não criada pelo ministro ou por algum dos altos funcionários, não houve. Tinha muito boa vontade e as coisas caminharam, por isso mesmo. Caminharam bem.

Guilles: *Uma figura importante na, no desenvolvimento da FUNARTE em seus primórdios foi o secretário da cultura Aloísio Magalhães, o Sr. teve contato com ele, tem algo a dizer? Sobre a atuação?*

Gullar: Não. Eu conheci Aloísio, eu não tinha, veja bem! Eu nunca tive nenhuma relação com a FUNARTE antes de eu ter ido pra lá. Eu não sou ligado a instituições, não é a minha cabeça, então. Eu conheci o Aloísio Magalhães, ele era uma ótima pessoa, um artista de talento e um homem de iniciativa. Acredito que ele tenha feito um bom trabalho, mas eu não acompanhava aquilo. Eu não vivia ligado a isso não.

Guilles: *É o Sr. já citou alguns projetos que o Sr. admira como a Revista Piracema né, revista histórica importantíssima. Qual projeto desenvolvido no seu período o Sr. considera mais relevante, um exemplo a ser seguido na área cultural, que possa inclusive ser revivido adequando-o às necessidades atuais?*

Gullar: (risos) O que eu fiz eu não tenho dúvida nenhuma que uma revista como a Piracema era uma coisa muito útil. Tanto que o Ministério das Relações Exteriores pediu que a gente cedesse parte da edição pra eles distribuírem pelas embaixadas, entende? Porque era uma revista é, de uma qualidade, uma coisa que. Vamos dizer, fazia, levava uma imagem do Brasil, uma imagem de qualidade, de requinte, de cultura, de interesse porque a revista tratava de tudo quanto era arte. O teatro, cinema, de música, de artes plásticas, de tudo! E fez sempre os textos com pessoas que eu encomendava de fora, na época. Que eram pessoas competentes no seus diferentes ramos de atividade cultural, então. Então tudo bem! Agora, acabou, acabou. O que vamu fazer? (risos). E eu tenho certeza que se tivesse mantido essa

revista teria sido uma coisa correta e que teria ajudado culturalmente o país, o que vai fazer, acabou! O Espaço Oscar Niemeyer, você ter ali naquele prédio, um prédio tombado que é visitado por pessoas, porque ele é um exemplo do começo da arquitetura brasileira, da arquitetura moderna, tal. Ter o espaço Oscar Niemeyer ali é uma coisa muito positiva. Você acabar, destruir isso, não é um motivo. Não dá pra entender isso. Quer dizer. (risos) Não dá pra entender. Outra coisa que eu fiz também e que eu acho que é uma coisa que devia ser. Ajudar as bandas de música no interior. Quando a gente fez contato com elas, muitas delas já não tinham instrumentos pra tocar ou os instrumentos estavam velhos e eles não tinham dinheiro pra comprar, pra substituir. Então o que eu fiz? Fui atrás de empresas privadas pra conseguir dinheiro com essa verba do setor de música da FUNARTE fizemos um levantamento das necessidades e doamos os instrumentos que essas bandas necessitavam. Então isso é uma coisa muito atual. Então eu quero dizer que é o seguinte, nós temos de ajudar aqueles que precisam de ajuda na vida cultural. Eu não tenho que entrevistar Chico Buarque na revista pra me promover, promover a revista. Eu não tenho que, que (risos) que chamar pessoas, cobrir fatos que a televisão cobre todo dia. A revista publicava aquilo que não saía na imprensa. Você tá me entendendo?

Guilles: *Sim, sim.*

Gullar: Entrevistava os artistas e os escritores que não tinham a mesma projeção na imprensa diária, na televisão e outras coisas. Não é que eu desconsiderasse. Eu considerava só desnecessário. Eu vou ficar repetindo o que a imprensa e a televisão tá mostrando todo dia. Eu vou publicar aqui o que não sai nesses veículos pra ajudar, por que. Exatamente, a música erudita tem pouca cobertura, compreende? A pintura na sua qualidade, o pessoal jovem que tava, tem pouca cobertura, então eu vou dar cobertura pra quem necessita. Difundir aquilo que precisa ser difundido. Foi isso que a gente fez.

Guilles: *Sim, sim.*

Guilles: *O Sr. poderia falar sobre as suas disputas e posições divergentes no entendimento da arte contemporânea e a diretoria do INAP na época de Iole de Freitas?*

Gullar: Eu não entendi.

Guilles: *O Sr. poderia sobre as suas disputas e posições divergentes no entendimento da arte contemporânea e a diretoria do INAP de Iole de Freitas?*

Gullar: Olha, eu não tenho. Nunca tive nenhuma disputa pessoal Iole de Freitas, eu não. Isso aí, ela era.

Guilles: *É talvez eu tenha me expressado mal. A disputa eu digo é no sentido de ideias mesmo.*

Gullar: Não, eu. Mas eu não entendi a sua pergunta?

Guilles: *Ideias na gestão cultural, na gestão.*

Gullar: Como eu disse pra você. Eu antes de eu ir para a FUNARTE eu não tinha atividade nenhuma ligada a FUNARTE.

Guilles: *Ah sim.*

Gullar: Eu nunca fui ligado a instituições. Então eu discutia o problema da arte contemporânea, eu era crítico de arte. Então não era por causa de Iole, nem por causa de FUNARTE, por causa de nada. Eu discutia como eu discuto até hoje, até hoje eu escrevo sobre esses assuntos. Porque são assuntos que me interessam. Compreende? Então havia alguma divergência, quer dizer. Então o fato dela ter acabado com o Salão, compreende? O que é? Era para é, é ajudar a extinguir a cultura naquela altura aquilo que era considerado a arte tradicional.

Guilles: *Entendi.*

Gullar: Então era um absurdo, uma bobagem porque que você queira inovar, queira criar um novo caminho pra arte. É correto é legítimo, eu não tenho nada contra isso! Agora não tem que acabar com o outro! Quer dizer, então eu acabo com o Salão pra poder calar a voz dos outros que tão, são divergentes da minha posição. Não tem cabimento isso. Tanto que o salão quando eu o reabri ele não só estava acessível ao gravador, ao pintor, escultor, como aos artistas contemporâneos! Todo mundo mandava seu trabalho pra lá e era aceito de acordo com a qualidade que tivesse. Não tinha discriminação. Não aqui só entra arte tal! Que é isso! Sobretudo uma instituição oficial do Estado que é feito com o dinheiro de todo mundo. Então traz uma pessoa lá e discrimina. Só entra aqui artista assim, artista tal não entra! Que é isso! Não. Essa não é a função do gestor oficial, do gestor né, de um órgão público. Ele tem que respeitar as tendências de tudo quanto é ordem porque aquilo é uma coisa da coletividade, não é uma coisa dele. Não é a opinião deles que vai prevalecer. Não pode ser isso.

Guilles: *É, eu particularmente eu gostaria muito de ver o Salão Nacional novamente né. Tem muitas pessoas que eu entrevistei no mestrado que consideram ele anacrônico, que ele não cabe mais aos dias de hoje. Mas aí eu resolvi formular esta pergunta por conta disso. Hoje nós não temos nada que se assemelhe ao Salão Nacional de Artes Plásticas, o Sr. considera saudosista e/ou anacrônico a possibilidade de ressuscitar o Salão Nacional?*

Gullar: Escute. O Salão que eu reabri naquele momento não era igual ao salão tradicional, ele atendia às novas tendências, ele tinha uma série de características outras. Eu acho se o Salão continuasse ele teria que ir se amoldando às novas manifestações, à expressão artística. O que não tem sentido é você acabar. Porque o Salão é anacrônico? Mas e as exposições que são feitas no C.C.B.B.? E as exposições que são feitas na Caixa Econômica quer dizer, então exposição é anacrônico? Então é uma bobagem, é tudo uma coisa, cabeça de, de. Porque existe uma coisa que é, a necessidade de ser moderno, que é o modernoso! Tá compreendendo? Então é, é, muita gente que se mete nestas expressões de arte contemporânea fazem bobagens como pegar urubu e mandar pra Bienal. Isso é o que? É arte de alguém? Nem eles acreditam neles. Sabem que aquilo não é arte. Tá fazendo uma coisa pra chamar atenção. Se tá compreendendo? Essa arte ela vive de fazer escândalo, chamar atenção. Agora o que eles vendem é desenho. Porque não vende urubu vende?

Guilles: *Não. Ah sim, vende desenho.*

Gullar: Aí ele vende o desenho ruim que ele faz. Aí ele fica famoso e vende a bobagem que ele faz. (risos) Isso que é. O mecanismo é esse. Eu conheço isso aí. Tô cansa... Eu cansei de ver. Uma vez eu cheguei numa exposição numa galeria de arte e tava lá um trabalho de um artista contemporâneo que era uma massa de cobre, de bronze desfiado enorme de três metros de altura. Um troço enorme. Eu olhei aquilo, chamei o encarregado da galeria. Deixa eu perguntar. Isso é pra vender? Alguém vai comprar isso? Ele falou. Não, isso não é pra vender, não se trata disso, se trata. O que o artista tá vendendo. Aí abriu uma gaveta e tava lá os desenhos que o cara tinha feito que era pra vender! Então ele tá sabendo que ninguém vai comprar aquele troço de bronze gigantesco que não tem onde botar né? Mas aí vendia os desenhos. Aliás ruins. (risos) Então quer dizer que é evidente que é isso. (risos) Tá entendendo? Não tem. Agora não vá dizer, há artistas contemporâneos que são bons, que fazem coisas que são interessantes e criativas. Cildo Meireles por exemplo, ele fez uma, uma

vez, uma obra que é a que tá. Até ela tá exposta lá naquela coisa lá de São Paulo ou em Minas, uma coisa... Em São Paulo ou em Minas?

Guilles: *Ah, em Inhotim?*

Gullar: Em Inhotim.

Guilles: *Em Inhotim, Minas Gerais né.*

Gullar: É Minas Gerais. Que é uma sala toda vermelha com os objetos, que é um negócio bastante criativo. Eu escrevi na época que eu era crítico da Veja, eu escrevi sobre esse trabalho dele, que eu achei uma coisa! Não é pintura, não é escultura, é uma instalação. É uma coisa criativa! Entende? Então não precisa fazer pintura pra tá criando. Não precisa fazer escultura pra tá criando. Você pode fazer uma coisa numa sala dessas. Uma instalação e ser uma coisa criativa. O que não pode é besteira. Cocô na lata! Matar cachorro na galeria! Quer dizer. Não tem sentido, é uma bobagem. Mas tem gente que pra ser moderno aceita tudo. É como disse um crítico, Curningham, o crítico americano, ele falou. Depois que a crítica no final do século XIX não entendeu os impressionistas agora os críticos entendem tudo! O cara pode espremer uma cor, uma bisnaga no nariz de um crítico que ele acha que é uma obra de arte. É isso.

Guilles: *Eu não conhecia esta afirmação. Que bacana. (risos)*

Gullar: (risos) Então é isso. Claro! Depois que os críticos do final do século deram uma bobeada, é claro que eles não podiam gostar da, da, de Cézanne. Porque eles tavam formados com uma cabeça antiga que eram outros valores. Não é que eles fossem burros, que eles fossem. Não. A visão deles era outra, tá certo? Um ou outro deles tinha uma visão um pouco mais aberta pra entender aquilo mas a maioria não! Isso é um absurdo e pronto. Tá certo? Mas os críticos mais jovens foram procurar entender e etc. E outros artistas também contemporâneos do Cézanne aliaram e acharam legal e viram que aquilo ali tinha uma qualidade diferente mas era uma coisa criativa e inovadora. Isso é uma coisa mas depois disso a crítica passou a aceitar tudo. O cara não quer ser antiquado ele é modernoso! Ele é moderno, tá up to date!

Guilles: (risos) *O Sr. gostaria de acrescentar alguma informação à entrevista, tem algo a dizer que não tenha sido perguntado?*

Gullar: Não. Não, não. Eu acho que o que você perguntou...

Guilles: *Agora eu, é uma provocação né. Existe alguma pergunta que o Sr. gostaria de fazer sobre a pesquisa, ou, sobre a pesquisa pra mim, ou ao meu orientador, Dr. Marco do Valle?*

Gullar: Não, não tenho.

Guilles: *Então está bem. É, muito obrigado pela entrevista.*

Gullar: Tá bom! Tá legal.

Guilles: *Muita gentileza do Sr. me receber.*

Gullar: Pois não. Foi um prazer conversar com você e trocar ideias a respeito dessas questões.

Guilles: *Obrigado.*

Gullar: Tá bom. Obrigado.

APÊNDICE D - Paulo Sergio Duarte – Ex-diretor do INAP



Figura 7: O curador, escritor e ex-diretor do INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas) Paulo Sérgio Duarte e André Guilles, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.

Transcrição da entrevista registrada em vídeo com o ex-diretor do INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas FUNARTE) curador e escritor, Paulo Sérgio Duarte¹, realizada em 24 de julho de 2014.

Duração total do vídeo: 1h19m8s.

¹ Paulo Sérgio Duarte é crítico de arte, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESAP) da Universidade Candido Mendes, onde dirige o Centro Cultural Candido Mendes. Exerceu diversos cargos públicos na direção de instituições da educação e da cultura, tendo implantado o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) conjuntamente com o artista plástico internacional com Antonio Dias e Francisco Pereira na Universidade Federal da Paraíba (UFPb) entre 1978 e 1979; projetou e implantou o programa Espaço Arte Brasileira Contemporânea (Espaço ABC) da FUNARTE com a escritora Glória Ferreira no período de 1979 a 1983; dirigiu o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) da FUNARTE de 1981 a 1983; foi diretor Geral do Paço Imperial – IPHAN/Pró-Memória de 1986 a 1990; subsecretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro de 1991 a 1993 e membro do grupo de implantação da Universidade Estadual Norte Fluminense – UENF de 1991 a 1995. Foi curador de muitas exposições individuais e coletivas de diferentes portes no Brasil. Publicou os livros *Arte Brasileira Contemporânea – um prelúdio*, Rio de Janeiro: Instituto Plajap, 2008, *A Trilha da Trama e outros textos sobre arte*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, 2ª edição, 2009, *Carlos Vergara*, Porto Alegre: Santander Cultural, 2003, *Waltercio Caldas*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001 e *Anos 60 – Transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998 e diversos textos sobre arte moderna e contemporânea em livros, catálogos e periódicos.

André Guilles: Bom dia estou aqui com Paulo Sérgio Duarte, professor de História da Arte da Universidade Candido Mendes, curador de diversas exposições importantes no nosso país, e vamos, vou entrevistá-lo a respeito da sua atuação junto ao Instituto Nacional de Artes Plásticas, na primeira FUNARTE e o que ele acha sobre as atuais políticas públicas para as artes visuais no nosso país. Paulo quando começa o seu trabalho junto à FUNARTE, ao INAP? Qual foi a sua função? As suas principais atribuições?

Duarte: Bom. Eu, quando comecei a trabalhar na FUNARTE, eu comecei a trabalhar em torno de um projeto, que era o Espaço ABC, Espaço Arte Brasileira Contemporânea que eu implantei e coordenei e trabalhei junto com uma equipe mínima e uma pessoa que trabalho, teve duas que tiveram papel decisivo na implantação desse projeto na equipe, foram a crítica e professora de História da Arte, Glória Ferreira e a escritora Ana Maria Miranda que na época era, diretora da Divisão de Multimeios da FUNARTE, que depois se tornou a, o Departamento de Editoração da FUNARTE. E essa, e a Ana Maria veio me apoiar na, e me desvendar os meandros da instituição que ela conhecia muito melhor que eu. E me apoiou e me ajudou muito na implantação. O diretor da FUNARTE naquela época era o Roberto Parreira e foi uma pessoa também decisiva nessa, nesse início desse trabalho. Eu só fui ocupar a função de, dire... ocupar a diretoria do INAP no segundo semestre de 79 e só fui ocupar a diretoria do INAP, que foi um período muito curto que eu fiquei lá, foi de 81, já como diretor executivo era Mário Brockmann Machado, de 1981 até 1983 e fui sucedido pelo Paulo Herkenhoff. Nesse período eu ocupei o cargo de diretor substituto e não diretor efetivo. Eu não poderia ser nomeado diretor efetivo porque seria um ato do Ministro Rubem Ludwig e meu nome não passaria no Departamento de Segurança Interna do Ministério da Educação e Cultura na época, o DSI, porque eu tava voltando pro Brasil, eu, eu saí do Brasil em 1969, 68 e haveria obstáculos à minha nomeação então isso foi contornado com o cargo de diretor substituto que era um ato da FUNARTE junto ao Secretário de Cultura, Aloísio Magalhães. Na época o Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura era Aloísio Magalhães e foi a convite de Mário Brockmann Machado e de Aloísio Magalhães que eu ocupei essa direção, diretor substituto, mas não havia nenhum diretor acima de mim. Eu poderia, eu podia ser presidente da Comissão Nacional de Artes Plásticas, era um ato do Secretário mas eu não podia ser o diretor porque era um ato do Ministro. O Ministro trava absolutamente ocorrente de todos esses obstáculos, e isso era feito dentro daquela política de abertura da época.

Guilles: Ah sim.

Duarte: O, então o meu trabalho foi esse do Espaço Arte Brasileira Contemporânea, que foi feito aqui no Rio de Janeiro, no, fora do território físico da FUNARTE em convênio com a Prefeitura do Rio de Janeiro, que naquela época tinha a Fundação RIO, antes de existir o Instituto Rio Arte, todos já extintos pelo Cesar Maia mas na época a Fundação Rio era presidida pelo escritor Rubem Fonseca durante a prefeitura de Israel Klabin que foi outra pessoa que também me deu muito apoio nesse convênio entre a FUNARTE e a prefeitura para que nós utilizássemos inicialmente o espaço do Parque da Catacumba na Lagoa Rodrigo de Freitas. A nossa programação constituía não somente é, exposições de arte, de arte contemporânea como concertos ao ar livre e ciclos de palestras, de arte e filosofia foi o primeiro com a participação de Gerd Bornheim, de Manoel Carneiro Leão, José Arthur Giannotti, depois nós fizemos a, um ciclo de arte e arquitetura. Depois nós fizemos o ciclo de arte e cinema e isso era acompanhado dessas palestras com diversos intelectuais participando pra fazer uma interação maior e entre o meio propriamente artístico da arte contemporânea e outras áreas da produção cultural e artística. E a música, foi coordenado o projeto de música pela Lilian Zaremba, que trabalhava na Fundação Rio nessa época, que era também uma funcionária programadora a muitos anos da Rádio do Ministério da Educação e Cultura, até hoje da Rádio MEC. E a Lilian Zaremba coordenou esse projeto onde nós priorizamos a questão da música instrumental, seja ela qual fosse. Fosse instrumental, eletroacústica, ou seja, fosse uma orquestra de noite, como de gafieiras, tipo uma Orquestra Tabajara e tinha instrumentistas como Paulo Moura. O único que furou esse esquema! Que cantou em vez de somente tocar música instrumental, foi o Jorge Mautner. risos

Guillem: risos

Duarte: Imaginando, foi um programa interessante pra, pra o meu retorno ao Rio de Janeiro, depois de muitos anos fora do Rio, sem morar no Rio e eu tinha tido uma experiência muito curta na Universidade Federal da Paraíba onde eu dava aula de estética no Departamento de Arte e Comunicação e no Departamento de Arquitetura e Urbanismo e no projeto de implantação do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, mas por razões pessoais eu tive que voltar pro Rio, minha mãe faleceu em janeiro de 79 e meu pai em dezembro de 79, então eu voltei, vim pro Rio de Janeiro e fui acolhido com esse projeto pela FUNARTE, mas é uma FUNARTE muito distante né, porque, está falando de 34, 35 anos atrás, então hoje, o Mundo mudou muito, muito! Né?

Guilles: *É, é.*

Duarte: O Mundo mudou, mudou o Brasil. risos E mudou, e mudaram as instituições. Então as instituições não são mais as mesmas, a FUNARTE foi criada durante o governo Geisel dentro da política de abertura, democrática né e pra restabelecer um vínculo entre a intelectualidade e o Estado e eu acho que era uma estratégia cultural dentro da política de abertura, a criação da FUNARTE na época do governo Geisel. Logo depois ela foi seguida já no governo Figueiredo pela criação da Fundação Nacional Pró Memória, pra, como uma complementação e de mobilização e de intensificação da ação do IPHAN daquela época, do antigo, do IPHAN, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A Fundação Nacional Pró Memória foi criada posteriormente à FUNARTE. A FUNARTE vem primeiro depois a Fundação Pró Memória. E existia o Instituto Nacional do Folclore também, que cuidava da arte, da arte da cultura popular e então essa, a Fundação Nacional de Artes Cênicas é posterior e posteriormente ela vai ser incorporada à FUNARTE também né. E a FUNARTE vai incorporar uma parte dedicada também a memória cinematográfica, mas sobretudo ao teatro, às artes plásticas, à música, é muito importante o Instituto Nacional de Música, teve diretores muito importantes, inclusive na época eu estava no INAP onde quem assumiu a direção do Instituto Nacional de Música foi o maestro Edino Krieger e esse era o âmbito de atuação da FUNARTE naquela época e agora eu acho que tem uma dinâmica que seria necessário pensar o que deveria ser a FUNARTE hoje né! Trinta e cinco anos depois disso. Não somente depois da democratização do país como também em função das novas dinâmicas que nós temos hoje no Brasil e no Mundo.

Guilles: *As duas perguntas aqui elas vão e voltam...*

Duarte: Tá.

Andre Guilles: *... no tempo. Mas é justamente esse exercício de, essa reflexão, é... Você acredita que o Ministério da Cultura foi criado prematuramente como acreditava o Secretário Geral do Ministério da Educação e Cultura, Aloísio Magalhães?*

Duarte: Eu acredito que é melhor um Ministério forte, uma Secretaria forte! Dentro de um Ministério forte do que um Ministério fraco. Eu compartilho dessa ideia original do Aloísio Magalhães né, que tem origem nele compartilho inteiramente que num país com as dimensões territoriais e demográficas do Brasil e sobretudo com a diversidade cultural brasileira quanto mais entrelaçado estiver a política cultural com a política

educacional, isso fortalece muito tanto a política educacional, quanto fortalece a política cultural. A possibilidade de a cultura influenciar a educação é muito importante pra que a gente avance na educação, sobretudo na educação fundamental no Brasil e isso eu compartilho inteiramente.

Guilles: *Pode-se dizer que depois da Academia Real em 1820, somente nos anos 70 com a criação do Instituto Nacional de Artes Plásticas, o INAP da FUNARTE é que o Estado Brasileiro cria uma política cultural abrangente para as artes plásticas?*

Duarte: Olha. Talvez seja possível dizer isso, eu não estudei o desenvolvimento das políticas culturais para as artes plásticas no Brasil. Uma única política cultural que existia de âmbito nacional pras artes plásticas, tirando as ações esporádicas, pontuais e muito importantes que se desenvolveram ao longo da, desde como você fala aí, da Real Academia brasileira de belas artes em 1820, a FUNARTE, é antes da FUNARTE, a FUNARTE é dos anos 70 né, e mais adiante.

Guilles: *Isso, 75 ela.*

Duarte: Em 75 que ela é criada no governo Geisel, como eu disse antes.

Guilles: *É.*

Duarte: Então, eu acho que, existia uma ação nacional que era o Salão Nacional de Belas Artes que nos anos 30 teve a separação, depois entra o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna.

Guilles: *Arte Moderna.*

Duarte: Pra haver, exatamente porque já havia uma diss... uma divergência sobre políticas com relação às artes plásticas e eu acho que o Lúcio Costa teve uma atuação muito importante nessa atenção à arte moderna. A arte moderna foi amplamente mobilizada durante o Estado Novo, em ações pontuais sobretudo para uma interação com a arquitetura. No caso do Palácio Gustavo Capanema com artistas como Cesquiatti, Portinári e até o Lipchitz tem uma escultura lá né. Agora o que eu acho é que política sistemática de artes plásticas só vai começar haver sem dúvida a partir da criação da FUNARTE, ou seja uma sistematização de uma política que vá além dos salões e além de ações pontuais. Na minha curta gestão que vai do final de 81. Do segundo semestre até o início de 83, em início, abril de 83 mais ou menos, quando eu saí de lá. Então é um período muito curto, realmente. O meu trabalho principal foi

descentralizar do eixo Rio/São Paulo os investimentos em políticas culturais, mas isso não era uma política do INAP! Era uma política da FUNARTE como um todo durante esse período, ou seja, evitar a concentração que como nós estávamos muito próximos ao eixo Rio/São Paulo, sobretudo no Rio de Janeiro. A tendência maior de demanda, atendimento de projeto, eram de projetos que vinham dessa região. Então foi dada prioridade à essa descentralização de recursos que chega a região Norte, chega a região Nordeste, chega a região Sul e não ficar preso apenas a região Sudeste. Isso foi uma política geral da FUNARTE durante esse período. E entre o Projeto ABC e eu ir pra, pro INAP, eu tive um ano na Assessoria Técnica da Direção Executiva da FUNARTE e isso foi muito importante pra mim, pra ter essa visão de conjunto do Brasil. De quê demandas existiam por exemplo em um estado como o Maranhão, um estado como o Piauí, um estado como a Paraíba, um estado como o Rio Grande do Sul porque na Assessoria Técnica nós dávamos, existia essa política que não eram dos editais como existem hoje, ou seja os projetos eram enviados pelos produtores e pelos promotores culturais e eram analisados por essa assessoria técnica e eram então contemplados, depois de uma análise técnica contemplados com recursos para seu desenvolvimento e isso foi, então isso pra mim foi, esse período antes de eu ir pro INAP foi muito importante pra eu ter essa visão de conjunto, porque a Assessoria Técnica recebia projetos das mais diversas áreas, submetia aos institutos os projetos mas ao mesmo tempo tinha autonomia pra atender a certos projetos específicos, que vinham de Minas Gerais, que vinham de, do Nordeste, do Norte do Brasil, então isso foi importante pra implementar o trabalho. Outro trabalho que eu fiz já que a FUNARTE naquela época, o INAP tinha galerias no Rio de Janeiro, foi reservar uma galeria, a Sérgio Milliet pra programação interna da FUNARTE, ou seja, os técnicos da FUNARTE, do INAP que faziam a programação, mas todas as demais galerias, tanto a Macunaíma quanto a galeria Rodrigo de Melo Franco, essas galerias grandes inclusive, que estão hoje lá dentro do Museu Nacio... pertence hoje ao Museu Nacional de Belas Artes. A FUNARTE funcionava dentro do prédio do Museu Nacional de Belas Artes, não no Palácio Gustavo Capanema. Como é hoje. Essas galerias então, eu reuni uma comissão com representantes da ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte, da ABAPP, da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais e um representante da FUNARTE pra fazer a seleção dos projetos pra programação das galerias. Havia uma atuação no âmbito nacional de descentralização de aplicação de recursos e ao mesmo tempo não tornar todas as galerias efeito da vontade do diretor mas sim, ser feito análises técnicas por pessoas competentes dessa área específica, no caso a ABAPP e a união de técnicos do INAP que faziam então a seleção dos projetos de exposições. Isso foi, eu consegui implementar isso,

isso eu acho que foi importante pra galeria não ficar sendo programada, inteiramente, exclusivamente pela direção do INAP e seus técnicos. Então uma galeria era dirigida, era programada pelo INAP que era a Sérgio Milliet, e a Macunaíma e a Rodrigo de Melo Franco eram programáticas e nós desenvolvemos, desenvolvemos projetos também em conjunto com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no caso o Espaço ABC saiu do, saiu de lá de dentro do Parque da Catacumba, permanecendo lá apenas a programação musical que fez um sucesso incrível que era ao ar livre aos domingos, essa coordenada pela Lilian Zarembo foi mantida e as exposições de arte foram durante um período, antes de ir pra, foi pra o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Guillem: *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.*

Duarte: É, em convênio com a FUNARTE. A FUNARTE promovia essas exposições lá e já nessa época já e continuou até certo tempo essa programação. Eu já tinha até saído da FUNARTE e o Paulo Herkenhoff deu um corpo e ampliou muito esse, esse espectro de atuação do INAP posteriormente.

Guillem: *É. Considerando as mudanças no panorama da arte contemporânea brasileiras daquele período pra agora e consequentemente as novas exigências, em relação à primeira a atual FUNARTE e seu CEAV, Centro da Artes Visuais. Avançaram em quais sentidos?*

Duarte: Olha, eu, o seguinte, a FUNARTE está estagnada! Não avançou. Porque houve uma mudança muito importante no âmbito do Mundo, no Brasil no campo da arte! Não vamos discutir a arte contemporânea especificamente né porque hoje é um fenômeno da indústria de lazer no Mundo né. Hoje os museus ocupam o lugar que o circo ocupava há cinquenta anos atrás, né, hoje o novo circo é o arte, uma Tate Modern, aquelas exposições de arte contemporânea no Musée d'Orsay, ou o Centre Pompidou ou o de arte moderna do Musée d'Orsay são o circo contemporâneo! Né, hoje são milhões de pessoas, ninguém vai ao circo, as pessoas vão aos museus de arte! Então há uma transformação muito radical nessa inserção da arte na indústria do entretenimento, na indústria do lazer. Agora isso eu já insisto há muitos anos, sobre essa questão, e. Agora o problema que eu acho no caso brasileiro pra questão da FUNARTE é que eu não sou a favor de transferência de acervos culturais e artísticos pra Brasília! Eu não sou a favor do Arquivo Nacional ir pra Brasília, não sou a favor do Museu Nacional de Belas Artes ir pra Brasília, não sou a favor da, do Museu Histórico Nacional ir pra Brasília, mas a FUNARTE não tem acervo, não administra acervos culturais ela é um ente

público de gestão de política cultural e o fato dela ficar distante do Ministério, ficar no Rio de Janeiro e não em Brasília, cria-se uma camada de secretários e de assessores entre ela e o Ministro que esvazia a sua atuação! Se ela estivesse sediada em Brasília, tal qual está o IPHAN, tal qual está o IBRAM, o Instituto Brasileiro de Museus, tal qual está o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional a sua atuação seria muito mais fortalecida na proposta de formulações de políticas culturais em todos os âmbitos de sua atuação, não somente nas artes plásticas, nas artes visuais, mas como na música, como na, no, agora acontece que há uma resistência e considera-se que seria um esvaziamento do Rio de Janeiro a ida da FUNARTE pra Brasília. Mas a ida da FUNARTE não significa a perda de acervo nenhum pra cidade! Não é a Biblioteca Nacional que nós estamos transferindo pra Brasília! Se a Biblioteca Nacional e seus oito, nove milhões de exemplares fosse pra Brasília seria uma perda pra cidade do Rio de Janeiro. Se o Arquivo Nacional fosse pra Brasília seria uma perda pro Rio de Janeiro, se o Museu Nacional de Belas Artes e seu magnífico acervo, o maior o mais importante acervo de arte brasileira do século XIX fosse pra Brasília seria uma perda pro Rio de Janeiro, a mesma coisa com o Museu Histórico Nacional. Agora a FUNARTE são, um corpo de funcionários técnicos que deveriam estar pelo menos a sua direção e suas coordenações em Brasília e manter um escritório no Rio de Janeiro! Tal qual existe um escritório da FUNARTE em São Paulo. Manteriam um escritório aqui, administrando e fazendo os projetos com relação a essa região do, do Estado do Rio e Espírito Santo e a, o ente coordenador nacional da política nessas áreas tem de estar junto do Ministro. O que acontece é que ao longo desses anos com a FUNARTE permanecendo no Rio de Janeiro, cada vez mais secretários do Ministério e seu assessores foram formulando políticas independentes da participação da FUNARTE. Nas suas diversas áreas, não tô falando só das artes visuais.

Guilles: *Sim, sim.*

Duarte: Das artes visuais, no teatro, na música etc. E a FUNARTE foi sendo esvaziada! Por quê? Há uma resistência dos funcionários quererem ir pra Brasília! Na verdade é isso! Os funcionários da FUNARTE não gostariam de ser transferidos pra Brasília e eles tem uma associação de funcionários e fazem um jogo errado a meu ver, ao associar a uma perda cultural para o Rio de Janeiro a ida deles pra Brasília. Não há perda cultural nenhuma pro Rio de Janeiro como não houve perda cultural o fato da direção IPHAN ir pra Brasília! Como não houve perda cultural pro Rio de Janeiro o IBRAM ser criado em Brasília e não no Rio de Janeiro. Agora, eu quero deixar claro que não sou a favor da Biblioteca Nacional ir pra Brasília, não sou a favor do Arquivo Nacional ir pra Brasília, que é do Ministério da Justiça,

Biblioteca Nacional é do Ministério da Cultura, Museu Nacional de Belas Artes ir pra Brasília, não sou a favor do Museu Histórico Nacional, mas acho que pra FUNARTE atuar de uma forma dinâmica junto ao Ministro da Cultura e ao Ministério da Cultura na formulação de suas políticas, não vai ser mantendo a sua direção no Rio de Janeiro. Acho que isso é o mínimo que eu posso dizer, sem falar no que seria uma política cultural efetivamente pro Brasil de hoje!

Guillem: *Através da obra da Dra. Isaura Botelho a respeito da história interna da FUNARTE, sabemos que havia uma divisão interna, daqueles que acreditavam que a FUNARTE deveria atuar apenas como um banco de financiamento de projetos externos e aqueles que acreditavam na atuação da FUNARTE com projetos próprios. Mário Brockmann Machado defendia a ideia da FUNARTE atuar como uma agência de financiamento ao invés de desenvolver projetos próprios este embate do passado repercutiu ou repercute nos mecanismos atuais da FUNARTE?*

Duarte: Eu acho que a polarização entre esse dois, entre esse dois, não é saudável. Eu acho que a FUNARTE. Claro que o Mário Brockmann Machado enfim é da direção da FINEP. Ele foi um diretor da Financiadora de estudos e projetos pra área da ciência e tecnologia. Da FINEP e foi pra lá pra direção executiva da FUNARTE a convite do, do Aloísio Magalhães. Então ele tinha essa visão da FINEP, a FINEP não desenvolve financiamentos próprios, então ele tin.. ele tem razão! Agora existe razão também na importância de certos projetos exemplares serem desenvolvidos pra transferência de tecnologia, pra transferência de técnica, pra transferências de tecnologias na área de montagem de exposição, de arte, de formação de orquestras, de formação de cenógrafos etc, então certos projetos exemplares, a FUNARTE deveria desenvolver utilizando o, a melhor, os melhores recursos humanos possíveis e fazer levar aos estados, como aquela produção foi realizada? Como aquela exposição foi montada? Como critérios foram usados na curadoria? O que é uma curadoria de arte? Como se faz a seleção de obras com a curadoria de arte? Como se expõe obras de arte? Que critério você usa pra colocar uma obra ao lado da outra e por que aquela obra está ali e não em outro lugar, na parede? A iluminação? Então são todos detalhes técnicos no campo das artes visuais e no teatro daria muito mais ainda, com muito mais detalhes ainda que a FUNARTE poderia desenvolver alguns projetos exemplares pra transmissão e transferência de tecnologia pra diversas regiões mais pobres do país que são carentes de recursos humanos pra desenvolver esses projetos. Então a combinação das duas coisas seria o ideal pra FUNARTE. A FUNARTE ser uma financiadora de projetos externos,

isso é muito importante eu acho, muito importante nessa distribuição dos recursos pras diversas regiões e ao mesmo tempo desenvolver projetos desde que eles sejam projetos exemplares, desde, porque o grande problema hoje é que o, a, quando a FUNARTE foi criada nos anos 70. Não existia Centro Cultural do Banco do Brasil, não existia Centro Cultural da Caixa Econômica, estou dando exemplos do Rio de Janeiro, entendeu, então o que acontece é que os projetos desenvolvidos pela FUNARTE em certos anos são muito pobres em relação aos desses próprios centros culturais locais. Locais porque o Centro Cultural do Banco do Brasil, estou falando do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Guilles: *Sim, sim.*

Duarte: Não estou falando do de São Paulo.

Guilles: *Ali na Candelária.*

Duarte: É, ou o da Caixa Econômica Federal! Então qualquer exposição no Centro Cultural do Banco do Brasil adquire muito mais! Muito mais vulto! Do que qualquer exposição desenvolvida pela FUNARTE na sua galeria do Palácio Gustavo Capanema. E é muito mais visitada então a função da FUNARTE não seria fazer essas micro exposições que já estão sendo cobertas numa escala muito maior tanto de público quanto de qualidade pelo Centro Cultural Banco do Brasil ou Centro Cultural da Caixa Econômica Federal pra citar apenas um, porque o Rio de Janeiro deveria baixar um decreto federal, estadual e municipal proibindo criar novos centros culturais! Vamos investir nos já existentes! Que aqui existe uma epidemia né, de centros culturais. risos Então basta os que já tem. Agora, investir nos museus em acervos permanentes e etc. Agora o que eu acho desse, dessa questão é que a FUNARTE deveria se concentrar, por exemplo. Qual vai ser o projeto exemplar desse ano? Que exposição nós vamos fazer? E essa exposição itinerar, mas itinerar não somente como uma exposição itinera normalmente mas itinerar como sendo um workshop em cada lugar que ela fosse montada! De como, com que critérios ela foi, como foi o critério da curadoria? Por que aquela curadoria foi realizada daquela maneira? Que montagem ela tem? Que adaptação ela vai receber naquele local? Em função dos recursos no local! Como se ilumina essa exposição? Entendeu? Isso aí é a transferência de conhecimento que a FUNARTE poderia fazer com projetos próprios. Ter um grande projeto na área de artes visuais por ano que envolvesse toda essa tecnologia de formação de pessoas, de workshops conforme a exposição depois fosse itinerar por outros locais. A mesma coisa na área de música, eu acho que pode ser feito isso, na área de artes cênicas, isso pode ser feito. Agora, o problema é que a FUNARTE ficou

realmente uma coisa muito limitada, restrita e estagnada em relação a dinâmica de um país de 35 anos atrás! O Brasil cresceu, o Brasil se modernizou, houve uma democratização no país, outros problemas já surgiram, no Mundo, o muro de Berlim caiu, a União Soviética não existe mais! Não é possível a FUNARTE ficar sonhando com os anos 80 entendeu?

Guilles: *A Internet, a tecnologia digital.*

Duarte: A Internet, é, a tecnologia digital, a transferência brutal da produção do valor do trabalho convencional prum trabalho intelectual né, em âmbito mundial hoje, é até um produto mais convencional como um automóvel tá carregado de valor agregado de conhecimento. Um freio ABS, as injeções eletrônicas, você não tem um carburador aí! Do platinado! Um jovem não sabe nem o que é um platinado e nem carburador.

Guilles: *risos*

Duarte: Injeção eletrônica é feita por um chip, que controla e aqui no Brasil chega a sofisticação de medir a quantidade de álcool e gasolina que tem que colocar, a cada momento você pode fazer qualquer mistura.

Guilles: *É.*

Duarte: Então toda essa engenharia, de conhecimento que tá dentro dos produtos mais comuns como o automóvel e já em geladeiras e etc, vai, existe em muito mais intensidade dentro exatamente, uma rede como a Internet, entendeu? Ou seja, a atualização das pessoas, a Internet como recursos pra, atualização de conhecimento, pra atualização de informação é muito importante! Uma pesquisa que antes eu pedia uma bolsa pra fazer uma pesquisa fora, eu posso realizar em minha casa hoje em quinze dias, três semanas, no computador! Agora mesmo eu tava fazendo uma, uma pesquisa bibliográfica sobre a questão dos investimentos de pesquisa e desenvolvimento na área dos orçamentos militares nos Estados Unidos, então, exatamente pra explicar essas questões né, do, da transferência de. Eu fiz a pesquisa, vieram mais de quarenta artigos sobre o assunto específico que eu queria na hora! Né, vou precisar de muito mais tempo pra ler agora né, porque e antes eu tinha que ir a Biblioteca Nacional do Congresso em Washington, pra fazer essa pesquisa! Há trinta anos. Então eu acho que realmente o Mundo mudou e a FUNARTE precisa mudar também! Agora uma coisa política é certa! Não vai ser no Rio de Janeiro que ela vai conseguir se dinamizar e fortalecer pra formular políticas!

Guilles: *Eu, eu fiz até essa pergunta dessa maneira, eu vou ler porque você já respondeu mas, pros outros entrevistados né. Em 1988 a FUNARTE decidiu levar a base administrativa do Salão Nacional de Artes Plásticas para Brasília. Quais foram os motivos e porque os artistas cariocas discordaram enquanto os paulistas apoiaram? Você vivenciou esse fatos? Hoje muitas pessoas continuam indicando que seria bom pra FUNARTE que tivesse sua central em Brasília. Você acredita que isso melhoraria a atuação da FUNARTE? E você já colocou a sua posição...*

Duarte: Entendi, claro.

Guilles: *... a, o próprio Ferreira Gullar ele acha que não né! Ele acha que continua no Rio de Janeiro.*

Duarte: No Rio de Janeiro...

Guilles: *Ele não tem essa visão de que não perderia o Rio.*

Duarte: Ele deve estar concorrente como outros amigos meus também tem, que esvazia o Rio de Janeiro ainda da...

Guilles: *Sim.*

Duarte: Eu acho que deve ser isso né.

Guilles: *E na verdade nesses espaços seriam criados outras coisas paralelas.*

Duarte: Ih, você pode fazer as coisas, não é problema de espaço físico né, senão a FUNARTE teria uma atuação no Rio de Janeiro com um escritório ativo, forte. O problema todo é que existe os assessores lá do Ministro interessados em justificar sua presença lá junto ao Ministro e aí formulam trabalhos que são específicos da FUNARTE e levam adiante, trabalhos que são específicos da FUNARTE entendeu?

Guilles: *Sabemos a importância dos simpósios nacionais que acompanharam os salões nacionais até 1985. Você participou? Hoje, quais eventos são equivalentes? Há encontros nacionais com debates intensos para discutir as artes visuais no país?*

Duarte: Bom eu não tô acompanhando isso atualmente né, eu acompanhei algumas coisas no início do governo Lula fui chamado pra participar de alguns seminários mas na época dos simpósios, o simpósios eram importantes exatamente pra você tomar

ciência. Pra FUNARTE tomar ciência das demandas locais e regionais. Eu assumi o Instituto Nacional de Artes Plásticas, logo depois de coordenar um simpósio desses, o de 1981. Foi aí que eu fui chamado pelo Mário Machado e pelo Aloísio Magalhães pra ocupar a direção do INAP então, foi logo depois desse simpósio que foi realizado na FUNARTE, depois nós realizamos simpósios semelhantes, eu participei de simpósios semelhantes em Salvador e também em Recife, no centro de convenções ali próximo à Olinda. Então eu participei de três desses simpósios. Esses Simpósios eram importantes, a meu ver porque ao aglutinar né, lideranças artísticas, de diversas regiões do país, você tomava ciência dos problemas e sobretudo, era um local que não somente tomar, a FUNARTE era importante pra tomar conhecimento das demandas locais, além da formas de projeto, sob formas de processo, mas num diálogo, numa conversa com os próprios agentes produtores da arte, os artistas. Como também era importante pra eles mesmos se conhecerem, se conhecerem, trocar ideias. Então os simpósios eram um convênio que não funcionavam só no sentido da informação pra cima, como na informação horizontal trocada, e a troca de experiências horizontal também, por proporcionar esse encontro, do norte de Santa Catarina com o de Belém do Pará por exemplo, ou de, de Recife com outro de São Paulo e essas trocas eu acho saudáveis, interessantes e é uma experiência que deveria ser mantida e repetida anualmente. Nesse sentido entendeu?

***Guillem:** Durante a sua gestão quais foram os maiores obstáculos técnicos, administrativos e políticos enfrentados?*

Duarte: Eu não tive obstáculo político institucional nenhum porque eu tinha o pleno apoio do Secretário da Cultura, do Diretor Executivo nas duas gestões que eu peguei na FUNARTE, tanto na de Roberto Parreira quanto na de Mário Brockmann Machado eu não tive. Eu, obstáculos políticos nesse sentido, mas diga-se de passagem eu nunca recebi uma, quando eu tava na direção da FUNARTE, uma proposta de exposição imposta por cima! Sugerida, sequer sugerida por cima! Nós tínhamos uma autonomia completa! Não somente na formulação da nossa programação, interna pelo estético, como eu fiz questão de que os projetos de exposições viesse de fora para serem examinados por essa comissão que participava ABAPP, ABCA e técnico da FUNARTE, pra formular a programação interna da FUNARTE. E quanto aos critérios da, da, de apoio externo, as regiões por exemplo, uma oficina de gravura no, vou dar um exemplo, uma oficina de gravura com equipamentos pra ser instalada na oficina Guaianases em Olinda ou uma oficina de gravura pro Museu de Arte Moderna de Salvador. Esses projetos uma vez passaram, eu submeti a análise técnica da direção da FUNARTE, da assessoria técnica e com um parecer meu de, aprovando o projeto,

mas ele analisariam outros aspectos técnicos, que fossem das questões técnicas administrativas e os projetos eram viabilizados. Eu estou dando exemplos concretos que foram realizados pela minha gestão, por exemplo equipar com uma oficina de gravura o MAM da Bahia ou reformar a oficina Guaianases e atualizar a oficina Guaianases em Olinda. Foram trabalhos que a gente pôde realizar através da FUNARTE, uns exemplos, por exemplo que eu tô dando aqui. Existiriam inúmeros outros pra dar, mas são, eram projetos que eram projetos que eram priorizados. Os obstáculos que existem sempre são de ordem financeira, porque os recursos são escassos e a demanda infinita. Então nós temos que fazer seleção e estabelecer prioridades de atendimento né. Por exemplo, essas questões públicas, os equipamentos eram prioritários em relação aos pagamentos de recursos humanos. Pagamento de recursos humanos era uma coisa que não tem fim e a gente não poderia conceber que todo ano a gente teria que renovar com financiamento de recursos humanos pra um determinado projeto. Não que não houvesse apoio aos recursos humanos, em projetos específicos com tempo medido, ou seja, aquele projeto ia durar sei meses! Havia a possibilidade de pagamento de recursos humanos mas a prioridade nossa sempre foi na minha gestão por exemplo, são equipamentos! Foram os equipamentos, ou seja equipar, criava uma sala de exposição, iluminar! Essa sala de exposição É, fornecer os painéis pra exposição, isso era prioritário sobre o pagamento da recepcionista da sala de exposição, ou seja porque esses equipamentos tinham uma durabilidade e finalizava ali a nossa ação e não tinha que ser renovada ano a ano como o pagamento de pessoal.

Guilles: *Entendi. Qual projeto do antigo INAP você considera mais relevante, um exemplo a ser seguido na área cultural? Que possa inclusive ser revivido adequando-o às necessidades atuais?*

Duarte: Um projeto que o INAP participou, que não era um projeto do INAP, mas um projeto que era um projeto do Ministério da Educação e Cultura e que eu participei ativamente quando, na Assessoria Técnica da FUNARTE depois do próprio INAP, que é o projeto de interação entre cultura e ensino básico, eu acho esse projeto, um projeto que a gente chamava Interação, pra abrir diálogos, esse projeto eu acho que era um projeto que deveria ser permanente e adequado ao Brasil atual e isso dependeria muito da participação do Ministério da Cultura em estreita relação com o Ministério da Educação, na minha visão atual seria na formulação de laboratórios de currículos regionais onde a interação entre ensino básico e cultura, ou ensino fundamental, poderíamos até ampliar pro ensino fundamental e a cultura, esses laboratórios de currículos seriam formulados regionalmente e repassados,

transferindo técnicas de elaboração de currículo pros estados, ou seja cada estado receberia, seria capacitado a ter seu próprio laboratório de currículo mas levando em consideração a cultura local na formulação desses currículos. Eu digo até currículo de Matemática de Física, eu não tô falando somente de Português e História não, eu acho que, então os currículos tem que a cultura estar presente na formulação desses currículos, porque não é possível ter o mesmo currículo no Amapá e no Rio Grande do Sul. Ter o mesmo currículo no Piauí e no Espírito Santo, ter o mesmo currículo no Mato Grosso no Rio Grande do Norte. Evidentemente que essas culturas não podem estar descartadas da formulação do aprendizado e da capacitação da formação do cidadão local mas também da sua formação técnica na habilidade de aprender a gramática, na habilidade de articular bem a fala, o Português, de escrever bem, tudo isso se eu mesclá-lo com a cultura local, com a sua vida cotidiana, com a sua experiência cotidiana fica muito mais eficiente o aprendizado! Do ponto de vista meramente técnico fica muito mais eficiente se houver essa interação com a cultura local, eu acho que esse, esse era um projeto da minha época que deveria ter sido permanente, nunca deveria ter sido interrompido e que estaria aperfeiçoado sob esta forma atual, ou seja os laboratórios de currículos regionais com a forte interação entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação na formulação desses laboratórios de cultura regionais e os laboratórios de currículos regionais seriam centros de excelência pra repassar e transferir conhecimento pros laboratórios de cultura estaduais. Claro, certos estados mais fortes, como Bahia, Pernambuco, como Minas Gerais, como o estado do Rio de Janeiro, como São Paulo, como Rio Grande do Sul, certos estados mais fortes vão enriquecer muito mais do que outros estados mais fracos ainda esses laboratórios de currículos regionais, mas um laboratório de currículo regional estaria com esse papel exatamente de equilibrar essas diferenças que existem de força nos diversos estados da Federação, de força cultural e de força política também. E força demográfica! risos

Guilles: *As galerias históricas de exposição da primeira FUNARTE foram de grande importância e são muito lembradas. Hoje quais os espaços expositivos da FUNARTE? A FUNARTE carece de mais espaços positivos?*

Duarte: Não eu acho que a FUNARTE não carece de espaços expositivos, há espaços expositivos no caso do Rio de Janeiro, no caso do Rio de Janeiro a FUNARTE não tem como concorrer com aqueles centros culturais que eu mencionei e com os próprios museus existentes na cidade, não dá pra ela concorrer! O que a FUNARTE tem é que ter e ser, esse centro de elaboração de projetos exemplares, um projeto em cada ares por ano construído

exemplarmente pra ela repassar esse conhecimento desse projeto exemplar pra diversos estados, pra diversas regiões, pra diversos locais do país, então não é uma questão de espaço expositivo! Espaços expositivos da FUNARTE são, está limitado fisicamente eu acho que não adianta que não vai concorrer com o espaço expositivo do Museu de Arte Moderna, aquele do Mar do Rio de Janeiro com o do Museu Nacional de Belas Artes, nem cabe a ela! Sem falar nos centros culturais não é? Como eu disse deveria haver um decreto das três esferas, Federal, Estadual e Municipal proibindo a criação de novos centros culturais no Rio de Janeiro por que... risos

Guilles: risos

Duarte: Por que tenha que implementar acervos culturais móveis, como já houve experiências no Rio de Janeiro, eu acho interessantíssimo não é. risos

Guilles: Como foi para você a extinção da primeira FUNARTE em 17 de março de 1990? Foi necessária ou um exagero?

Duarte: Eu acho que desnecessária né. Entende que aquela política cultural do Ipojuca Pontes aquilo foi um desastre né! Aquilo é um desastre total! Porque certas coisas se leva muitos anos pra construir e quando, pra desmanchar é muito fácil! Você desmancha com apenas um ato, entendeu? Agora pra reconstruir!

Guilles: Nossa.

Duarte: É muito mais lendo o processo entendeu? Então é muito fácil você interromper uma experiência! Veja o Khmer Rouge no Cambodia, entendeu, são. São centenas, centenas, milhares de anos de civilização e vem lá, interrompe aquilo.

Guilles: Destrói tudo, mata milhões de...

Duarte: Destrói tudo, até aquilo ser reconstruído né, entendeu.

Guilles: Não é nem milhares! Ali morreram milhões!

Duarte: Milhões de pessoas, e pra você reconstruir? O Ipojuca Pontes foi uma espécie de Khmer Rouge da cultura assim, ele veio, furor reformista! Não funciona na área da cultura. O furor reformista em geral acaba querendo reinventar a roda, o furor reformista é desprezar a experiência anterior seja ela qual for!

Guilles: *É.*

Duarte: Então, a questão da acumulação de experiências sobretudo num país novo jovem como o Brasil é importantíssima essa acumulação de experiência, qualquer interrupção dessa acumulação de experiência é nefasta!

Guilles: *Você poderia falar sobre as disputas e posições divergentes no entendimento da arte contemporânea entre Ferreira Gullar e a diretoria do INAP de Iole de Freitas? Hoje em dia existem pessoas com as mesmas posições contrárias no entendimento da arte contemporânea, atuando na FUNARTE direta ou indiretamente?*

Duarte: Não, vamos, vamos pegar duas coisas aí. Depois você faz a segunda parte da pergunta!

Guilles: *Ah sim.*

Duarte: A primeira, o episódio da, o episódio da Iole, que é uma grande artista! Uma artista importantíssima que realizou um belíssimo trabalho no INAP, ela errou a meu ver quando ela quis transformar até mesmo o Salão Nacional de Belas, o Salão Nacional de Arte, de Artes Plásticas como ele era chamado, Salão Nacional de Artes Plásticas. Ela quis transformar também num campo de arte experimental contemporânea e selecionou um júri que era voltado pra isso e ali ela restri... ela criou um, restringiu muito uma série de manifestações das artes plásticas brasileiras que não cabem nesse nicho. Nesse nicho do caráter experimental da arte contemporânea. Então, são a, você não tem outras experiências por exemplo, muito ricas, pra mim pro exemplo foi muito enriquecedor coordenar em 2008 o programa Rumos Artes Visuais e há uma equipe grande de curadores e de assistentes de curadoria que realizam esse trabalho, entendeu, não é o trabalho de um curador!

Guilles: *Sei.*

Duarte: E é uma equipe grande de curadores e de assistentes de curadoria. Eu acho que num episódio desse tipo, um sujeito apresenta um projeto pro Rumos de uma instalação, e tá. Ele vai lá, a assistente de curadoria vai lá e olha e vê, a instalação é de uma precariedade, ele não sabe direito o que é aquilo, mas ele ouviu falar que arte contemporânea faz instalação e então ele formula um projeto de instalação! Depois descobre-se que ele é um excelente xilogravador! Xilogravurista, ele tinha xilogravuras maravilhosas, mas por que ele não mostrou aquilo que tava escondido na gaveta? Ele considerava que aquilo não é arte

contemporânea! Entendeu? A mesma coisa existe quando você fecha um Salão Nacional de Artes Plásticas pra um determinado nicho de experiências artísticas, entendeu. Você segrega uma, uma questão que tem que atender a uma pluralidade, diversidade no Brasil de manifestações artísticas, muito grande!

Guilles: *Sim, sim.*

Duarte: Em relação a nossa diversidade cultural, em relação às nossas diversidades sociais em relação às nossas diversidades de linguagem! Mesmo né. Então eu acho que esse é um caso muito, o sujeito, no entanto xilogravura tá viva desde a Idade Média, né, é uma técnica que tem pelo menos uns, surge no final dos 800, 900 né, na Idade Média, por aí pra disseminação, pra populações analfabetas de valores cristãos, pra disseminar os valores religiosos, a xilogravura no ocidente aparece assim, pra depois se tornar um gênero de uma riqueza ao ponto de no século XX nós termos um artista da estatura de Goeldi.

Guilles: *É.*

Duarte: Né, então eu acho que existem xilogravadores que são excelentes hoje e não é por isso, e instalações péssimas! Como existem xilogravuras péssimas e existem instalações excelentes! Então a questão não é. O importante seria nesse caso do erro da Iole a meu ver foi levar até o âmbito do Salão Nacional de Artes Plásticas uma política que ela havia conduzido de forma muito bem sucedida no âmbito estrito dos projetos da FUNARTE em artes plásticas. E ela, e ali que criou-se o atrito com, que Ferreira Gullar foi apenas o porta voz de uma série de resistências a essa visão, ele foi apenas o porta voz, ele não foi "O Opositor" !

Guilles: *Durante o...*

Duarte: Também quem a sucedeu foi uma tragédia né, que foi a Ana Letícia Quadros que foi o afundamento do INAP né.

Guilles: *É. Durante o governo do Presidente Itamar Franco, o poeta maranhense José Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar aos 62 anos assumiu em meados de novembro de 92 a presidência do IBAC. Como foi este período do Gullar nesta fase embrionária da atual FUNARTE para as artes plásticas?*

Duarte: Foi em 1992, não é isso.

Guilles: *É.*

Duarte: Eu era Sub-secretário de Educação no estado do Rio de Janeiro nesse momento, então eu tava muito envolvido na, nos projetos educacionais no Rio de Janeiro com Darcy Ribeiro e Maria Yedda Linhares, muito envolvido na qualidade de Sub-secretário que em São Paulo é o Vice-secretário, eu era um dos vice-secretários na linguagem da administração paulistana, e paulista, eu era um dos vice-secretários, aqui no Rio de Janeiro é sub-secretário. Eu era um dos sub-secretários da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro e tava diretamente envolvido então acompanhei muito à distância esse trabalho do IBAC mas me lembro bem da Revista Piracema. Claro! risos

Guillem: risos

Duarte: Agora eu não acompanhei de perto isso por conta da questão, era um projeto que me envolveu mesmo né, na, eu fui na política educacional quando eu saí do INAP eu fui envolvido na política educacional do primeiro governo Brizola com Darcy Ribeiro e Maria Yedda Linhares quando saí do INAP e no segundo governo Brizola. No primeiro eu já comecei como assessor técnico no Rio Arte e depois assessoria técnica da secretária de educação, mudar, de modernização administrativa da Secretaria Municipal de Educação e depois acumulei a função de Sub-secretário como chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Educação, quando saí, entrou o Saturnino uma pessoa que eu tenho um imenso respeito e gosto mesmo pessoalmente dele, o Prefeito Saturnino, houve uma divergência entre a política educacional conduzida pela Maria Yedda e o Darcy e a política do Saturnino e ele, Maria Yedda se demitiu e eu fui convidado então pra ser, implantar o Paço Imperial como unidade autônoma da Fundação Nacional Pró Memória, porque até então o Paço imperial era sede da sexta diretoria regional do IPHAN da Pró Memória, então essa, eu tive, eu tive o trabalho de sem brigar com ninguém transferir, da sua sede transferir quarenta e dois arquitetos pra uma sede provisória no Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro e sem brigar com ninguém implantar o Paço Imperial como unidade autônoma da Pró Memória. Eu peguei um trabalho iniciado na área cultural na sexta diretoria regional com Suetônio Valença que era um intelectual do maior porte, um grande conhecedor da música brasileira, que tinha iniciado um trabalho cultural, já realizado algumas exposições importantes no Paço Imperial quando ele terminou a, em 1985 a sua restauração e foi entregue a sexta DR né, a sexta diretoria regional do Pró Memória mas ele não era uma unidade autônoma então eu fui nomeado, fui o primeiro diretor geral do Paço Imperial, quando eu saí exatamente da, da chefia de gabinete da professora Maria Yedda Linhares, já acumulando a função de Sub-secretário na Prefeitura do Rio de Janeiro e aí depois que eu saí do Paço Imperial ainda no âmbito do Estado a trabalhar

de novo na educação. Então eu tive nessas experiências de gestão pública de projetos, eu tive tanto experiências específicas da área de cultura, quanto específicas da área de educação.

Guilles: *Hoje nós não temos nada que se assemelhe ao antigo Salão Nacional de Artes Plásticas. Mesmo considerando os salões que ocorrem nas cidades do interior do Brasil ou do ABC, são salões locais né. Qual evento mais se aproxima do antigo Salão na FUNARTE de hoje e você considera saudosista e/ou anacrônico a possibilidade de ressuscitar o Salão Nacional? Ainda hoje?*

Duarte: Eu não sei se a forma salão.

Guilles: *Hoje a FUNARTE tem os, tem o Projéteis, fora os editais.*

Duarte: É, tem. Eu acho que a forma salão, não sei se é a forma mais adequada de novo, porque aquilo teve. Eu acho importante a continuidade das instituições, era a instituição no campo da cultura e da arte mais antiga do Brasil.

Guilles: *Era! risos*

Duarte: Temporária, era o Salão que foi criado ainda no Segundo Reinado.

Guilles: *Por Debret! Na verdade ele veio lá do Debret...*

Duarte: Mas ele começa mesmo no Segundo Reinado! Com Pedro II.

Guilles: *É.*

Duarte: Ele então forma uma instituição que vinha sofrendo transformações e adequações. Eu não sei se a forma salão, seria a forma mais adequada hoje! Eu acho que um concurso, é um concurso de bolsas de produção artística com recursos importantes, com prazos estabelecidos de produção, digamos, bienais, uma bolsa de dois anos pra os artistas que se candidatarem e forem selecionados e depois a apresentação do resultado dessa produção, dois anos depois e fazer um evento bienal, que pode ser, ocorrer em diversas regiões do país simultaneamente depois de ser reagrupado. Talvez fosse a forma mais adequada de substituir o Salão Nacional. Talvez! Não tenho certeza, não acho que seja necessariamente isso, estou dando um exemplo de uma forma...

Guilles: *Sim, sim.*

Duarte: ... ou seja. Um concurso de bolsa de projetos, esse concurso teria as comissões regionais que selecionariam, depois ele iria para uma Comissão Nacional que faria a seleção final. E essa seleção final, então o sujeito receberia a bolsa pra durante dois anos, uma bolsa consistente que permitisse ele viver da bolsa! Pra poder produzir e também os recursos pra ele produzir né, não somente, que não tenha desculpas de pois não apresentar um projeto consistente que foi aprovado. Então eu acho que essa seria, uma forma talvez de readequar a forma salão às necessidades atuais, talvez.

Guilles: *Você tem acompanhado os eventos como o Projéteis, esses da atual, da atual FUNARTE? Pode-se dizer que a arte contemporânea brasileira que procura os recursos do CEAV tem alguma característica específica, algum elo que conecte a produção atual dos jovens artistas, por exemplo o, por exemplo, ou geral? Caso contrário as manifestações são bastante heterogêneas de grande complexidade?*

Duarte: Não, eu acho que existe hoje é o seguinte. Existe uma presença muito forte do mercado de arte que não havia no tempo em que eu trabalhei em gestão pública de projetos culturais. Hoje o mercado tem uma presença não somente internacional muito forte que não existia no início dos anos 80, como tem no Brasil também modificou-se muito. As feiras de arte como a SP Arte, a mais recente a Arte Rio né, são sintomas já dum crescimento desse mercado. Então a gente tem uma questão aí. A FUNARTE localizar né, teria que localizar as produções que não tem acesso ao mercado pra disseminá-las, mas usando sempre o critério da excelência e não porque o coitadinho não consegue uma galeria!

Guilles: *Entendi.*

Duarte: Porque as vezes ele não consegue uma galeria porque ele é ruim mesmo! O trabalho dele é fraco! E por isso não interessa, as vezes é por isso, agora pode existir excelentes trabalhos de caráter experimental que não encontram ainda lugar no mercado e caberia a FUNARTE disseminar esse tipo de trabalho, mas eu não conheço essa situação hoje dessa complexidade, como você tá descrevendo aí, a ponto de dizer como deveria ser, teria que pegar a mão na massa, pesquisar, estudar, pra formular uma proposta. Mas seguramente existe hoje algo que não existia a 30 anos que é esse mercado de arte que existe hoje. Por mais que no mais que no Brasil considere ainda muito imberbe, muito fraco é infinitamente superior do que àquele de 30 anos atrás! Entendeu?

Guilles: *Entendi.*

Duarte: Então não se pode hoje falar de arte contemporânea, fazendo abstração da mercantilização generalizada não somente da arte, a mercantilização generalizada de todas as relações sociais que existem no mundo hoje! Todas as relações sociais estão devidamente mercantilizadas! Não existe separação, a tal ponto que quando existe uma dimensão de uma ação ética e moral, ela se torna, que não é mercantilizada, ela chama atenção! Fulando de tal, imagina, se comporta assim, assim, aquilo que devia ser a norma pro dia a dia de todo cidadão, mas esse sujeito vira manchete por uma conduta ética e moral digna. Então o que existe hoje no Mundo atual é a mercantilização generalizada de todas as relações sociais. A necessidade de reforma política no Brasil é uma demonstração disso! A proliferação dos partidos de aluguel, são mais de 30 partidos! Por que o país tem 39 ministérios quando os Estados Unidos só tem 15? Os Estados Unidos só tem 15, por que nós temos 39...

Guilles: *Isso...*

Duarte: ... porque é um loteamento mercantil do governo.

Guilles: *Os assessores, desde os vereadores até os cargos federais eles são propagandistas e não assessores pra trabalhar pro povo!*

Duarte: É, então são cabos eleitorais.

Guilles: *São. São cabos eleitorais.*

Duarte: O problema que eu vejo nessa questão é que arte não escapa esse processo também tá. Claro que o mercado de arte! e as relações contratuais de que arte é dinheiro não é nova, surge no Renascimento! Ou seja, no Renascimento os contratos eram muito bem firmados entre o mecenas e o artista contratado e aquele que encomendava obras, sabe, se tecia detalhes, não somente o prazo de entrega da obra como detalhes como os tipos de pigmentos que ele iria utilizar na obra. Ele não podia usar qualquer azul ele tinha que usar lápis-lazúli, não usar lápis-lazúli aquilo tinha um custo então tudo isso era estabelecido contratualmente no Renascimento! Se pensa sempre nos artistas da corte, os artistas da corte eram aqueles que recebiam numa corte da aristocracia ou na corte eclesiástica recebiam mensalmente um dinheiro pra trabalhar pra aquela corte! Mas existiam inúmeros artistas importantes que trabalhavam sob contrato.

Guilles: *É.*

Duarte: Então não é nova, agora a questão atual é que a partir dos anos 80 há uma progressiva retração de no mundo avançado, no mundo desenvolvido, no mundo avançado há uma retração de recursos públicos pra cultura e essa retração de recursos pra cultura vai substituir, vai sendo progressivamente substituída pelas grandes corporações mas ao lado das grandes corporações existem os marchands mais agressivos, então os curadores de algumas poucas instituições podem ainda manter alguma isenção mas a maioria das instituições é assaltada por marchands agressivos que oferecem a preço irrisório obras de seus artistas e por causa da falta de recursos eles são incorporados em instituições importantes e isso é incorporado em seu currículo! Então o sujeito passa a ter no currículo obras em importantíssimas instituições do Mundo por causa dessa retração dos recursos pra aquisição de obras de arte. Então essa retração ocorre a meu ver não por carência de recursos mas por uma política deliberada durante o período Thatcher na Inglaterra e durante o período Reagan nos Estados Unidos. Durante o período Thatcher o British Museum chegou a alugar a sua sala egípcia para coquetéis de casamento, coquetéis de grandes corporações por falta de recursos pra manter o British Museum! Isso não era falta de recursos na Inglaterra! Era uma estratégia que aquela instituição está no mundo dos negócios! Não pertence, perdeu a aura de ser um acervo de cultura no qual o dinheiro não entra. Não! O dinheiro entra ali sim e vai entrar dessa forma! A proliferação de quiosques de vendas de produtos em todos os andares dos museus, de grandes museus é o signo disso, ou seja você pra sobreviver vai ter que virar também uma loja de departamentos.

Guilles: *Restaurante no subsolo.*

Duarte: Lugar de vender gravatas! O restaurante sempre é bem vindo pra gente poder passar o dia no museu. risos

Guilles: *risos*

Duarte: Não precisar sair do museu pra comer, nem pra comer, ficar o dia inteiro no museu. Agora essa questão dos quiosques se proliferando ao longo do museu vem desse período mais recente, data de trinta anos pra cá, trinta e cinco anos, trinta anos pra cá essa, e foi uma política muito agressiva de, de retração do, de retração de recursos pra, pra cultura.

Guilles: *Isaura Botelho em seu artigo Dimensões da Cultura e Políticas Públicas defende uma ação mais efetiva das esferas públicas na área cultural em oposição às decisões sobre o que se produz de arte e cultura dos setores de marketing das empresas que utilizam*

as leis de incentivo. Qual sua opinião sobre o assunto? Qual o lugar da FUNARTE diante desta crítica? A FUNARTE está dentro desta crítica ou seria outra via?

Duarte: Não, tem duas coisas aí. Não vamos meter a FUNARTE nessa história. Primeiro o que a Isaura afirmou eu estou inteiramente de acordo com a Isaura!

Guilles: Sim.

Duarte: Ou seja, a utilização intensa de recursos públicos através da renúncia fiscal deveria seguir uma política pública, deveria haver uma política pública estabelecida pra utilização de dinheiro público, porque o que as empresas fazem não é alocar recursos, porque se ela alocar recursos próprios não me interessa o que elas, o que ela, se ela pegar da verba de publicidade e aplica num projeto cultural.

Guilles: Que é o caso da Natura né, a Natura.

Duarte: Não me interessa qual seja o caso! Qualquer uma! Se aplica recursos próprios, ela pode aplicar no que ela quiser, no que ela quiser! Não deve haver nenhuma forma de censura, de critérios nada! Agora se são recursos públicos, deveria ser orientado, porque são recursos públicos da renúncia fiscal ela deveria ser orientada às prioridades de uma política pública de aplicação da renúncia fiscal.

Guilles: Você acredita que os mecanismos destinados para as artes visuais em nosso país estão divididos de forma eficaz entre as esferas, federal, estadual e municipal?

Duarte: Perdão, pode repetir?

Guilles: Você acredita que os mecanismos destinados para as artes visuais em nosso país estão divididos de forma eficaz entre as esferas, federal, estadual e municipal?

Duarte: É eu não tenho a menor ideia dessa situação mas o, não tenho a menor ideia e depois isso é uma pergunta, não sei como é em Sergipe, em Alagoas, como é que é no Espírito Santo.

Guilles: É, é bem complexo. Essa aqui eu tinha colocado na verdade...

Duarte: Como que é no Paraná, como é que é no Paraná, como é que é no Rio de Janeiro, eu acho que há um peso interessante, um investimento do estado interessante, mas bons mesmo os que estão na capital! Eu acho que a atuação da Casa França Brasil nos últimos

cinco anos foi exemplar em termos de programação de exposição e o trabalho de renovação da, o esforço de renovação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage que é do estado do Rio de Janeiro também foi, são dois exemplos que estão muito perto de mim! Quer dizer, o interior do estado eu não posso responder, como é que isso tá em Friburgo, Nova Friburgo, como é que tá em Campos de Goytacazes, como é que tá em Teresópolis, como é que tá me Petrópolis, como é que tá em Barra Mansa. Em Barra Mansa tem um trabalho exemplar municipal! É o trabalho da orquestra sinfônica de Barra Mansa, promovida pelo Município de Barra Mansa, realizada pela Secretaria de Cultura de Barra Mansa. Então Barra Mansa tem a orquestra sinfônica que vem ao Rio de Janeiro, toca no Rio de Janeiro e toca em momentos importantes também no Rio de Janeiro, faz turnês, então é um exemplo que eu tenho pra iniciativa municipal na área da música bem sucedida, é a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa. Agora eu não conheço o estado do Rio, assim a ponto de eu poder dar exemplos. Ah em Nova Friburgo tá acontecendo isso e isso, em Petrópolis tá conhecendo assim, assim, assado, em Teresópolis assim. Isso só pra pegar a região serrana aqui próxima do Rio né.

Guilles: *Se bem que essa aqui é uma questão que sobrou aqui que era da...*

Duarte: Aí eu vou falar em Sergipe, Alagoas, Paraíba, eu não sei como é que tá...

Guilles: *Você gostaria de acrescentar alguma informação à entrevista, tem algo a dizer que não tenha sido perguntado?*

Duarte: Não, eu quero fortalecer aquilo que talvez eu já tenha dito durante a entrevista que eu acho que uma vez criado o Ministério da Cultura não tem volta atrás, é muito difícil voltar atrás porque isso criaria uma série de mal entendidos né, entre produtores culturais, como sendo um desprezo pela cultura e ninguém, nenhum Presidente da República com tantos ministérios pra serem extintos vai achar...

Guilles: *Mexer lá.*

Duarte: ...vai mexer aí, então não vamos retornar ao Ministério da Educação e Cultura, mas o que eu queria fortalecer é a questão de ter uma visão de política cultural em interação com a educação, isso depende de existir uma secretaria específica para isso no Ministério da Cultura, numa secretaria específica para isso no Ministério da Educação e essas secretarias duas trabalharem na construção de laboratórios de currículos onde a cultura seja levada em consideração. Isso é o que eu acho principal de uma política cultural a ser conduzida daqui pra frente. Isso precisa a meu ver, isso só é feito por uma vontade do

Presidente da República ou o ideal seria uma forte mobilização popular com esse tipo de reivindicação, o que eu não acredito que vá acontecer! Eu acho, no nível atual, do padrão de educação da, dos padrões de educação da educação da sociedade brasileira das emergências de saúde e das emergências de transporte público que ela tem, a população não vai se mobilizar pra fazer interações entre educação e cultura por isso eu acho que isso teria que ser vindo de cima, por essa razão! Porque a população não vai se mobilizar em torno de questões muito prementes e mais imediatas e seguramente isso tem, alcança um grau de sofisticação, esse tipo de proposta que não vai ser pautada em manifestações de rua.

Guilles: *Não, não. Agora uma aqui se você tiver resposta, fazer uma, uma pergunta pra nós né. Existe alguma pergunta que você gostaria de fazer sobre a pesquisa ou ao meu orientador, o Dr. Marco do Valle?*

Duarte: Ah, eu gostaria de saber por que esse campo das artes visuais hoje é muito difuso? Estamos longe da tradição das Belas Artes né, do século XIX, onde as artes visuais seriam pintura, escultura, desenho e gravura, né. Era isso que era as Belas Artes né. O sistema de artes visuais se dilatou muito, interage com várias áreas, as performances interagem com as artes cênicas né, na arte e movimento interagem com o vídeo e o cinema né, a questão da fotografia entrou com muita força no campo das artes visuais e é muito presente né. Basta citar o fenômeno Andreas Gursky né. Então eu acho que essa questão de artes visuais nesse campo muito dilatado. Como é que vocês examinam, como é que vocês examinam esse recorte, que necessariamente ao, eu conheço excelentes artistas plásticos que trabalham com música, não é, um excelente, o Paulo Vivacqua que é escultor e faz esculturas sonoras, mas ele tem formação musical! Então eu tô dando um exemplo. Conheço trabalhos em vídeo excepcionais, eu vi trabalhos em vídeo de uma qualidade imensa realizados em Rondônia. Então esse campo das artes visuais dilatado dessa maneira, como é que vocês vêem o tratamento disso fora de uma visão transdisciplinar? Porque performance, tem de tudo, já vi artista dando cambalhota, cambalhota mesmo, dando cambalhota e a cambalhota era a performance da artista e já vi trabalhos de performance de uma sofisticação incrível, que leva em conta realmente questões cênicas muito sofisticadas. Já vi trabalhos sonoros que era uma indústria de ruídos, mas indústria de ruídos a gente já teve né, Pierre Henry no , fazendo concerto pra uma porta que range né, nos anos 50 ou a experiência do Schaeffer, Concerto para Um Homem Só, formidável, então. Quando entra a questão da arte e acústica. Entende-se presença, existe uma presença plástica do objeto mas ao mesmo tempo existe uma questão acústica ali. Então eu acho que o isolamento num departamento de artes hoje, das artes visuais

não dá conta do recado da produção e sobretudo da exigência pra formar artistas fazendo certa exigência de qualidade na sua produção. Se o cara vai trabalhar com ruído e música e sobretudo com música, ele tem que ter o mínimo de formação musical, se ele vai fazer performance, ele tem o mínimo de questões ligadas às artes cênicas ou à dança, as artes cênicas em geral, o teatro, a dança etc. Então a interdisciplinaridade aí no campo das artes visuais é indispensável. O sujeito tudo bem tá na moda fazer filme com celular, faz filme com celular mas a qualidade fílmica, propriamente fílmica né, desse produto final que é o vídeo do celular tem que ter certas exigências de qualidade que é porque ele conheceu pouco o cinema né, um pouco e mesmo o vídeo né. Então eu acho que a questão que eu pergunto é, como dar conta disso? Num departamento, na academia, na universidade dessa dilatação enorme que aconteceu nas artes visuais ao longo do século XX, especialmente na segunda metade do século XX.

***Guilles:** Muito boa provocação, muito boa pergunta! Ela vai inclusive dar umas ideias pra, pra pesquisa, pras respostas que nós buscamos também! Muito obrigado Paulo, eu agradeço pela entrevista.*

Duarte: Obrigado a você André!

***Guilles:** Pela colaboração que você nos trouxe.*

Duarte: Obrigado.

***Guilles:** Obrigado.*

APÊNDICE E - Xico Chaves – Ex-diretor do CEAV após a refundação da FUNARTE e na atual gestão



Figura 8: O gestor artístico cultural e artista visual Xico Chaves e André Guilles no escritório na FUNARTE, Rio de Janeiro, fotografia extraída do vídeo realizado durante a entrevista.

Transcrição da entrevista registrada em vídeo com o atual diretor do CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE) e artista visual, Xico Chaves¹, realizada em 22 de julho de 2014.

¹ Francisco de Assis Chaves Bastos nasceu em Tiros, Minas Gerais, 1949. Artista visual, produtor cultural, poeta, letrista, participou da chamada Geração Mimeógrafo no Rio de Janeiro. Obras poéticas editadas: Pássaro Verde (1967, mimeografada), Consumo 44 (1970, em computador), Pipa (1976), Purpurina (1977), Urucumfumaça (1979, mimeografada), Trincheira de Espelhos (1982) e Poeta Clandestino (1986). Formado em Artes e Ciência da Comunicação pela Universidade de Brasília e Centro Universitário de Brasília, Notório Saber em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB). Realizou diversas exposições no Brasil e exterior, publicou livros de poesia, participando de movimentos poéticos e artísticos contemporâneos. Possui letras de música gravadas por diversos parceiros e intérpretes, dentre eles Geraldo Azevedo, Jards Macalé, Elba Ramalho, Boca Livre, Zé Renato, Nara Leão, Cláudio Nucci, Marlui Miranda, Caetano Veloso, Vinícius Cantuária, Antonio Adolfo. Tem se dedicado às linguagens multimídia em arte contemporânea e utilização de pigmentos minerais em artes visuais. Realiza trabalhos de criação artística em TV, vídeo e fotografia. Na administração pública coordenou e dirigiu projetos culturais nacionais e internacionais, foi diretor da Divisão de Audiovisual do Governo do Rio de Janeiro, assessor especial e curador do Museu Nacional de Belas artes e diretor do Centro de Artes Visuais da FUNARTE onde implantou projetos expositivos e criou a Rede Nacional Artes Visuais, o Programa Conexões Artes Visuais e o programa de edições contemporâneas, em vídeo, livros, DVDs e CDROM. Foi coordenador da Assessoria Especial da presidência da FUNARTE e coordenou, no âmbito da instituição, o programa Microprojetos Culturais FUNARTE/Minc/SAI, dirigido à região do semiárido. É o atual diretor do CEAV (Centro de Artes Visuais da FUNARTE).

Duração total do vídeo: 3h25m1s – dividido em duas partes: a primeira com 15m27s e a segunda com 3h9m54s.

André Guilles: *Pode começar Xico?*

Xico Chaves: Pode. Tava fumando aqui.

Guilles: *Não, que isso!*

Chaves: Começa fumando, começa fazendo fumaça.

Guilles: *Igual o Nimbo, o Nimbo Oxalá!*

Chaves: Huhumm. Nimbo Oxalá! Isso. (risos)

Guilles: *Nimbo Oxalá (risos)*

Chaves: Então você leu.

Guilles: *É, hoje é dia vinte e dois de julho de dois mil e quatorze. Estou aqui com o poeta e artista visual e diretor do CEAV (Centro de Artes Visuais) da FUNARTE, Xico Chaves que nos dará uma entrevista para falar sobre as suas atividades aqui no CEAV, no Centro de Artes Visuais da FUNARTE. Essa entrevista é para pesquisa de doutorado na UNICAMP. Boa tarde! Boa tarde não né?*

Chaves: É bom dia ainda!

Guilles: *É bom dia ainda! (risos)*

Chaves: (risos)

Guilles: *Bom dia Xico. Obrigado por dar a entrevista.*

Chaves: Obrigado André.

Guilles: *Quando começa o seu trabalho junto à FUNARTE, ao CEAV e se você trabalhou também no período do INAP? Qual é ou foi a sua função e as suas principais atribuições?*

Chaves: Bom, aí, aí é uma coisa, é uma história meio longa mas eu vou tentar ser objetivo, porque eu entrei pra FUNARTE, é eu sou um dos poucos que foram convidados pra,

em vir para a FUNARTE. Em setenta e nove. Então eu já vinha de uma história anterior, já era até diretor. Com vinte e poucos anos, eu era já era até diretor do centro, do, Divisão de Audiovisual com Júlio Medaglia, Paulo Afonso Grisolli, com o secretário de cultural, naquela época. E já vinha realizando o trabalho pessoal né. Então eu fui pra FUNARTE pra formar uma equipe que trabalharia com as linguagens multimídia naquela época né. E já tinha um, também uma conexão com a Escola de Artes Visuais do, do, da gestão do Gerchman, eu organizava todos os eventos do Parque Lage naquele período e já trabalhando com essas linguagens contemporâneas que já estavam presentes ali naquele período. Não tinham tanta evidência, mas era um momento muito importante. Foi um momento da contracultura, experimentações diversas no campo da, do que seria depois chamado de performance né. Das intervenções e etc. Ali tava concentrado, na Escola de Artes Visuais e esse, vamos dizer assim, e essa potencialidade que viria a acontecer depois, inclusive que deu origem até a Geração 80. A Geração 80 não era um projeto voltado só para a pintura.

Guilles: *Ah sim.*

Chaves: Pega a história da arte moderna contemporânea brasileira e dá um recorte, mas é o que acontecia ali nos anos 70, final dos anos 70 já era o prenúncio do que tá acontecendo hoje. Em pequena escala. As experimentações, logicamente com a tecnologia daquela época, ou com as linguagens daquela época, o conceitual ainda tava presente né, bastante presente e se, começa a se aliar com as outras linguagens que surgem naquele período por influência internacional ou não! Então eu venho pra FUNARTE a partir dessas experiências de um projeto criativo meu mesmo no campo da poesia contemporânea. Da poesia escrita, da poesia marginal também. Participei da poesia marginal com LUZZ ... Como participante né. Já fazia o poema performático, naquele período, até anterior eu já tinha, eu já trabalhava com intervenções. E, então essas experiências no campo da linguagem poética e de artes visuais já estavam ali, eu já pesquisava a pintura com pigmentos minerais, isso é uma coisa de família, uma herança, aliás a única herança que eu tenho! (risos)

Guilles: *(risos)*

Chaves: É no conhecimento da matéria, do trabalho e do espírito que circunda esta matéria, que se emana da matéria, então.

Guilles: *E quem te convida pra ?*

Chaves: Aí foi o seguinte, eu desenvolvi um trabalho muito bom na época, na faixa dos vinte anos, vinte e poucos anos que eu tinha chegado de fora do país, aí eu. Eu estudei em Brasília. Esta base também foi muito importante, na Universidade de Brasília. Então é, eu desenvolvi um trabalho bom, foi um trabalho de recuperação da memória fônica, de audiovisual do Rio de Janeiro. Tudo isso tava se perdendo. Né. A recuperação da rádio Roquette Pinto, que tava também na frente com o maestro Júlio Medaglia, na época diretor do Instituto Estadual de Comunicação e o grande Paulo Afonso Grisolli que foi assim, talvez o cara que deu o pontapé inicial pra o projeto cultural do Estado do Rio de Janeiro, amplo, integrado, que reunia arte popular, arte contemporânea e etc. Então é esse o projeto. Então eu fiquei responsável por esse período pela Divisão de Audiovisual. Então o trabalho desenvolvido lá que significou a recuperação de memória, a produção de filmes. Inclusive que não se produzia filmes naquele momento. A gente chegou a produzir. Fez com que o Roberto Parreira então diretor executivo da FUNARTE me convidasse pra ficar né. Eu até fiquei nos dois lugares ao mesmo tempo, mas eu nunca deixei também o meu trabalho pessoal de letras de música, poesia, poesia visual e artes visuais, isso aí eu faço questão de que isso seja mantido entendeu? Inclusive pra que é, eu possa ser alimentado das questões que vão surgindo simultaneamente a sua, ao seu trabalho. Como, é, uma pessoa que esteja trabalhando tanto no Estado como na televisão ou numa agência de publicidade. Eu acho que o artista ele não perde essa. Não deve perder! Essa, o seu processo criativo, pessoal. É difícil né. Às vezes você é visto como um cara do Estado! Sabe, existe todo um preconceito né. É, e principalmente você sendo artista dentro de uma instituição, é, você é sempre confundido com ela, mesmo que você conteste a instituição! Mesmo que você seja um infiltrado, dentro dela, nela. Então parece que é um território destinado a crítica, ao especialista acadêmico. E não é! A minha entrada como artista aqui na instituição é, foi muito importante porque um artista, no Brasil um artista vive de poucas coisas. Raros são os artistas que vivem de sua própria obra! E isso mesmo depois de muito tempo, de, é, de trajetória. Com certeza. Então aqui o artista vive do serviço público, isso historicamente. História do Brasil e acho que não é só do Brasil. Serviço público, nas emissoras de televisão, agências de publicidade ou outro trabalho, que é artista que vende pedra preciosa.

Guilles: *No ensino. No ensino de arte.*

Chaves: No ensino, na universidade né. Que é a carreira acadêmica que é onde tá indo hoje, grande parte das artes visuais por exemplo, literatura sempre foi. Então é normal,

então esse, esse preconceito, essa rejeição contra o artista eu acho que é uma espécie de patrulhamento. Sabe?

Guilles: *Sei, sei.*

Chaves: É um patrulhamento perigoso. Porque é, o artista dentro da instituição ele tá ligado muito mais ao processo criativo. Então ele tá acompanhando emocionalmente tudo, vibração, as, os momentos e os movimentos de arte que participa né. Emocionalmente disso e de forma crítica, principalmente quem tem uma formação acadêmica como eu tenho. Eu sou Notório Saber em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Então quando eu fui chamado pra FUNARTE, eu. Foi o momento em que a FUNARTE ia criar o núcleo multimídia da FUNARTE. Então eu levei pra lá duas moviolas que eram do estado. Do estado do Rio de Janeiro, que eram de restaurar e ali começou um núcleo de multimídia ou intermídia sei lá que nome se daria hoje. Eu resolvi por em outras coisas futuramente. E eu fui migrando não é? Na época a FUNARTE não era, é basicamente formada por funcionários públicos né. Era o regime CLT. O salário era razoavelmente bom então que dizer você trabalhava cumprindo as leis trabalhistas normais. Podia ser demitido, exonerado no caso. Se a instituição não quisesse mais você ali. Então eu fui migrando, na época que eu fui pra, pro instituto nacional de artes visuais a diretora era a Ana Maria Miranda escritora, que também é artista visual. Então eu fui pra lá, quem trabalhava lá também era o Luiz Carlos Lacerda de cinema, ou seja tinha já uma multiplicidade de, de linguagens né. Mas era ainda, ela tinha recebido isso assim de uma forma meio ainda é de um modelo convencional. Porque o INAP ele surge muito em função do Salão Nacional, de Artes Plásticas.

Guilles: *Isso.*

Chaves: Que você estudou bem.

Guilles: *Exato. É a principal, a principal atividade do Instituto Nacional de Artes Plásticas.*

Chaves: Era. E aí tinham também o Projeto Macunaíma que era formulado pra jovens, ou seja ele, mas não tinha o edital ainda. Era o edital, eu acho que o edital pra jovem ele funciona muito bem, mas pra grandes projetos eu acho que tem de ser um projeto de curadoria mais amplo, mais complexo hoje em dia. Então naquela época você tinha o Salão Nacional que tinha um Salão Especial que eram artistas convidados. Que eram convidados a mostra sua produção sob uma reflexão histórica sobre determinada questão. E o edital do

Salão que não era tão complexo burocraticamente como é hoje. O Salão já não existe mais. Não teria sentido de ele existir hoje! E o projeto Macunaíma não tinha o edital, era também um convite de artistas que despontavam. Como é que se ia ter uma, um recorte nacional, da produção jovem. Então eu sei que foi eu que fiz o primeiro edital da Macunaíma. Baseado no edital do Salão Nacional, eu tenho ele em casa, tá todo amarelado. Deve ter nos arquivos aqui da FUNARTE. Foi isso.

Guilles: *Esse é um material que interessa à pesquisa.*

Chaves: É, eu tenho ele em casa.

Guilles: *Eu também tenho algo que já foi falado.*

Chaves: Sei que tenho. Era um edital assim bruto, não era um edital que tava bem elaborado, mas acontece que era, a seleção era boa! Então, assim é, eu hoje diria que todas as artes, as artes visuais da, do Brasil, e muito que veio do exterior também, todas é, a, todos os momentos e, e movimentos e propostas passaram pela FUNARTE e continuam passando até hoje. Eu entro nesse momento! Que eu vou pro Instituto de Artes Plásticas e logo em seguida eu assumo a coordenação de galerias e o Macunaíma.

Guilles: *Ah então você conheceu bem os, você. Eu tentei no mestrado registrar as salas mas elas não existem mais né. A Sérgio Milliet, a galeria Rodrigo ...*

Chaves: Eu posso te mostrar lá se eles deixarem a gente entrar, onde era.

Guilles: *Claro.*

Chaves: O que é hoje.

Guilles: *O que é hoje. Seria interessante isso pra.*

Chaves: É tinha a galeria Rodrigo Mello Franco e a galeria Macunaíma que dava pra rua México que era super interessante. E, dava pra rua, da porta, abria pra rua.

Guilles: *E a Sérgio Milliet.*

Chaves: E a Sérgio Milliet que é, era lá dentro, que era a galeria que normalmente fazia mostras de artistas mais contemporâneos.

Guilles: *E depois teve no, mais pra frente teve a Lygia Clark e...*

Chaves: É aí teve a Lygia Clark que era uma galeria que ligava a Macunaíma a, ao Sérgio Milliet, a Sérgio Milliet. E em cima a grande galeria que hoje é exposição, que hoje é o espaço que pertence ao Belas Artes. Na época a FUNARTE dividia o prédio com a Escola de Belas Artes, a antiga Escola de Belas Artes com o museu, então metade era museu e metade era FUNARTE. Acho que a FUNARTE tinha mais espaço. (risos)

Guilles: (risos)

Chaves: Que ela tinha um pátio interno.

Guilles: *Ela tinha um pátio interno. (risos) Ah, mas poder ver. Durante o mestrado eu tentei ir lá, mas tava passando por uma reforma e não pude, não foi permitido.*

Chaves: Não, virou acervo agora em parte da Galeria Sérgio Milliet e onde era a Rodrigo Mello Franco ficou uma espécie, uma galeria que eu acho que é de arte brasileira acadêmica. Então ali na, nessa galeria do Mello Franco eu também produzia e modelava as exposições assim avulsas que as vezes chegavam, coisas as vezes que não eram muito boas e tal. Tem coisas que você não compreende muito bem a origem né. Mas montava, enquanto não tinha exposições assim selecionadas por critérios internos da direção do INAP na época eu lançava mão do acervo! Que era ótimo. Era muito bom. Que eram os prêmios do Salão, as outras obras que.

Guilles: *Só vou acompanhar ali a câmara um minutinho. Já, já volto.*

Chaves: Tá bom.

Guilles: *A gente que não é cinegrafista fica sempre preocupado né. Se tá ocorrendo tudo bem.*

Chaves: Tá indo?

Guilles: *Tá. Tudo ok.*

Chaves: Então o que eu tava dizendo era. Foi assim eu cheguei na FUNARTE, na antiga FUNARTE nesse período. Em setenta e nove fui contratado, temporariamente, aí, fui contratado logo em seguida e continuei o meu trabalho lá, né. Levando as ideias que eu tinha curtido, eu tinha vindo da contracultura, e do movimento estudantil né antes. Então tinha uma composição que acho que, era interessante em ter talvez uma pessoa com essa trajetória lá. Eu acho que muita gente foi pra lá. Acho não, tenho certeza que muita gente foi pra lá nesse

período. Cabe analisar o Brasil nesse período, que ali foi os primeiros, foi os primeiros ares da abertura democrática. A gestão do Paulo Afonso Grisolli no Rio de Janeiro já, já representava de certa maneira isso. O governador era nomeado. Agora nomear um Paulo Afonso Grisolli pra secretário de cultura, na época não era nem Secretaria de Cultura era Departamento de Cultura da Secretaria de Educação já foi um avanço! Trazer um Julio Medaglia, maestro do Tropicalismo! Entende? E uma figura como eu que era um jovem cabeludo, de calça boca de sino! Entende? Pra cuidar da parte tecnológica, da parte audiovisual. Já foi um avanço! Sem contar outras pessoas que na... O Gerchman na Escola de Artes Visuais! Depois vai se ter um susto nele!

Guilles: *Como você avalia? A segunda questão né. Como você avalia as políticas públicas para as artes plásticas após a criação da FUNARTE e do INAP?*

Chaves: Bom acho que a FUNARTE ela foi fundamental para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil. Isso eu não tenho dúvidas! È que a FUNARTE é referencial. Até os editais da FUNARTE se multiplicaram pelo Brasil afora como uma forma democrática de participação, contestando-se ou não! Ela conseguiu mapear de forma geral a produção artística brasileira, né. Então ela é, inquestionável! A função da FUNARTE. Analisando-se o contexto histórico político daquele momento que é uma, um trabalho você vai fazer né. Importantíssimo isso! Aí ela desempenhou esse papel! Não só no campo das artes visuais, como na área da, da, da música, das artes cênicas e etc. Foi pioneira nisso!

Guilles: *É. Você poderia falar sobre a importância da ABAPP (Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais) no diálogo com a FUNARTE e o INAP?*

Chaves: É, a ABAPP desempenhou um papel muito importante até o momento que ele se diluiu. Essa diluição eu não sei o que aconteceu, não sei o porquê! Não me lembro exatamente assim as razões, poderíamos analisar isso, mas ela dialogava com a FUNARTE porque primeiro, porque ela era representativa de fato. Né, da sociedade civil, que, composta por artistas. Então tinha artistas assim de expressão, que tinham uma trajetória, tinha uma história e que se organizavam numa espécie de sindicato, né que é a Associação de Artistas Plásticos. Ainda não se falava artes visuais né. E, que agrupava inclusive fotógrafos e pessoas que experimentavam linguagens e a tradição das artes visuais. Vamos dizer, que vinha do Modernismo até aquele momento ali que já era arte contemporânea né. Então ela dialogava por exemplo na, nas sugestões de projetos, participando das comissões, tinha sempre um representante da ABAPP. Das comissões do Salão Nacional ou mesmo da Macunaíma. Então

havia essa troca de informações com pessoas que eram de fato representativas. Eu sei o que eu tô dizendo.

Guilles: *É? (risos)*

Chaves: (risos)

Guilles: *O, você participou da ABAPP ou não?*

Chaves: Não eu não participei da ABAPP porque eu já tava na FUNARTE.

Guilles: *Realmente não daria.*

Guilles: *Você acredita que o Ministério da Cultura foi criado imaturamente como acreditava o secretário geral do Ministério da Educação e Cultura Aloísio Magalhães?*

Chaves: Não eu acho que não. Eu acho que já até deveria ter existido antes. Porque a FUNARTE antecede, a criação da FUNARTE antecede o Ministério da Cultura. A FUNARTE foi como um Ministério das Artes! Embora tenha havido muita cultura, porque tinha a, projetos de outros campos, tinha a Assessoria Técnica por exemplo, tinha outros departamentos da FUNARTE que repassavam recursos para as secretarias de cultura para eventos diversos. Inclusive a FUNARTE tinha uma, tinha arte popular.

Guilles: *Tinha até um setor de design gráfico!*

Chaves: Tinha um setor de design gráfico depois que é da, da, foi o Ziraldo que criou isso mais tarde. Ah não, tinha um setor de criação! Dentro da FUNARTE.

Guilles: *Foi criação do Aloísio né?*

Chaves: É do Aloísio pra poder criar padrões e melhorar a qualidade das edições né, afinal é um material de arte. Uma produção artística. Então tinha que ter mais elaboração né. Mais tarde foi criado o Instituto Nacional de Artes Gráficas, pelo Ziraldo.

Guilles: *Olha só.*

Chaves: Interessante porque ele vinha do, do design gráfico, é, história em quadrinho e charge e etc. E criou esse departamento, depois ele foi, acabou. E mais tarde veio o Instituto Nacional de Fotografia também. De certa maneira tinha, tangenciava ali. É muita coisa nesse período da FUNARTE que já não era mais embrionária, já estava em processo de,

de desdobramento né. É. Por exemplo, tinha um grupo de cinema! Por quê? A Embrafilme tinha acabado né? Ou se ela existia, existia não sei como. Então daí saiu o CTA_v (Centro Técnico Audiovisual da FUNARTE). O CTA_v nasceu de todas as moviolas que eu levei! Centro Tecnológico de Audiovisual.

Guilles: *Onde você na época trabalhava lá com o Julio Medaglia.*

Chaves: É foi de lá que saiu, porque nós não tínhamos condição de recuperar essas duas moviolas. Essas duas moviolas eu vi uma vez em Brasília, garotão aí foi que eu conheci o Nelson Pereira dos Santos, através da Ana Miranda que era atriz também. É, eu fui a Pinheiro Guimarães e vi lá duas moviolas, uma dezesseis eu uma trinta e cinco. Foi isso que eu herdei futuramente, uma das coisas que eu herdei (risos), cheguei lá elas estavam totalmente destruídas, nascendo até orelha de pau! E foi lá que eu vi o Nelson Pereira montar Como Era Gostoso o Meu Francês. Então você vê a importância que tinha um equipamento naquela época. E essas moviolas na verdade criaram a partir delas e da necessidade de se criar uma política para audiovisual né, pro cinema principalmente ela serviu, eu lembro que tinha fila pra montar. Eu que selecionava lá rapidamente assim né. Tem um cineasta que tá precisando da moviola pra montar o filme. Aí eu, tá! Tem horário de tanto para tanto. Dezesseis ou trinta e cinco. Aí elas ficavam disponíveis de graça!

Guilles: *Aí eles utilizavam?*

Chaves: Utilizavam. Depois elas foram para a avenida Brasil onde criaram o CTA_v. E lá a gente criou o segundo mais complexo, que hoje pertence a Secretaria de Audiovisual do ministério.

Guilles: *Depois teve aquela Mostra Quase Cinema, não foi?*

Chaves: Quase cinema! Aí que, as pontes começaram a existir ali, as fronteiras já começavam a, a, a dialogar dentro da FUNARTE. Até mesmo, mesmo na música! A fronteira entre música erudita e música popular. Por que tinha praticamente dois núcleos né. O de música erudita e música popular. As artes visuais já tinha só a arte moderna como ela sempre foi, porque arte popular era do, do, como é que chamava, é, Instituto Nacional do Folclore. Tá hoje, o que tem dele hoje tá lá no Palácio do Catete, é muito complexo lá. Tem galeria, tem centro de documentação e tá ligado diretamente ao Ministério da Cultura.

Guilles: *Essa parte que separava também as mostras de Arte Naif né?*

Chaves: Isso! Tinha as mostras de Arte Naif, que hoje tem uma galeria. Então a FUNARTE eram, era na verdade, começou incorporar tudo do campo das expressões artísticas brasileiras. Até o cinema! Né, houve que o Roberto Parreira ele foi diretor da, da Embrafilme. O diretor executivo no período anterior. Foi de lá, e aí era um quadro técnico eficiente do ponto de vista da gestão e da compreensão da importância da FUNARTE. Ele na verdade ele é o fundador da FUNARTE!

Guilles: *Roberto Parreira.*

Chaves: Agora, as questões políticas que levaram a isso, você analisa! Certo? Se não a gente não termina esse papo aqui! (risos)

Guilles: *(risos) É, Xico, sobre uma afirmação né, do Aloísio Magalhães naquela época eu gostaria de ouvir sua opinião. Você poderia comentar a afirmação de Aloísio Magalhães de que a primeira FUNARTE era um grande transatlântico ancorado na Rua Araújo Porto Alegre. Esta afirmação procederia nos dias de hoje? Se não, por quê?*

Chaves: Não, ela não era um transatlântico ancorado na Araújo Porto Alegre eu acho que ela era um navio que tava navegando a todo vapor ligando todos os pontos do Brasil. Foi ela que conseguiu fazer uma integração nacional do ponto de vista estratégico...

Guilles: *E o Aloísio, ele faz esta crítica por quê?*

Chaves: Não sei, não tenho ideia. Não acho, eu acho que ela tava em movimento permanente inclusive ela navegava para todos os lados. Se existe um navio anda para todos os lados eu não sei, mas é bem possível que isso fosse um disco voador não é? Uma coisa um pouco mais aérea, mais sofisticada, não era no oceano Atlântico. Entendeu? risos

Guilles: *Entendi. risos*

Guilles: *Pode-se dizer... Não estranhe as perguntas elas vão e voltam no tempo. Eu quis que a gente trabalhasse de maneira... pulsando as ideias né. Pode-se dizer que depois da Academia Real em 1820 somente nos anos 70 com a criação do INAP, da FUNARTE é que o Estado Brasileiro cria uma política cultural abrangente para as artes plásticas visuais?*

Chaves: Foi! Ela começou devagar assim de pessoas preocupadas com esta questão né. Dialogando com os artistas. Tinha a ABAPP né, que tinha um diálogo com a classe artística, conhecedora do processo criativo das questões das artes visuais e depois ela

foi se sofisticando, ela foi se atualizando a medida que os diretores iam chegando. Então cada um seguia uma determinada orientação mas dentro de um projeto nacional. A FUNARTE sempre foi nacional! Várias vezes ela teve críticos, pessoal de São Paulo ou do Nordeste que ela era uma instituição carioca. Não é. Inclusive os quadros que formavam a FUNARTE tinham várias correntes, Pernambuco, Ceará, Minas Gerais, São Paulo. Então ela sempre foi isso. A sede era no Rio de Janeiro, a sede só! Inclusive era sempre exigido isso, não temos que ser mais nacionais. Tem que ter mais representação de outros estados. Daí as condições por exemplo hoje em dia serem contadas com um representante de cada região, que pode até não resolver mas já é uma, um reflexo dessa trajetória da FUNARTE de ter um alcance, uma presença nacional.

Guilles: *A minha pesquisa de mestrado comprovou isso. Em números.*

Chaves: É verdade.

Guilles: *Tanto os artistas que participavam dos projetos quanto da, do grupo de profissionais da FUNARTE.*

Chaves: Não! Porque até então a FUNARTE tava muito restrita realmente ali em São Paulo, quer dizer, antes da FUNARTE existir, não tô ainda na FUNARTE, antes da FUNARTE, era muito por aqui, a gente não sabia o que se produzia no Nordeste, na Amazônia. É uma ou outra coisa de, Paraná, Rio Grande do Sul, estão presentes e Minas Gerais, mas o Nordeste era assim, outro país! E com a FUNARTE o Nordeste chegou! Da Amazônia e o resto do Brasil. O resto não, o Brasil, o resto do Brasil somos todos nós! Não existe resto. O Brasil passa a ter uma cara, começa a ter uma fisionomia ali. Uma fisionomia visual e crítica. Que teve um papel importante dos críticos na. Não era os curadores, não existia essa, essa referência do curador. O curador tava muito mais ligado ao museu. O Museu de Belas Artes tinha uma sala, uma mesona enorme, chamada sala do conselho curador. Né, então. A FUNARTE dialogava com os críticos, com os artistas, com o público e com os representantes, e associações representantes e outros mais. Veja que o Instituto de Fotografia foi criado depois né. E ele desempenhou um papel importantíssimo na fotografia brasileira.

Guilles: *Ali teve as primeiras exposições do Sebastião Salgado.*

Chaves: Sebastião Salgado e tantos outros não é? Que é o pioneirismo da FUNARTE, era super bem organizado, tivemos diretores que conheciam o campo mesmo, e eram fotógrafos, a maior parte era fotógrafo.

Guilles: *Esse nome CEAV, o nome CEAV, esse segundo, depois com a extinção da primeira FUNARTE e o surgimento do...*

Chaves: Não CEAV veio na última criação.

Guilles: *É a criação do IBAC e depois renomeia como FUNARTE no preço do Gullar né.*

Chaves: Isso.

Guilles: *Depois vem o CEAV. Esse CEAV, artes visuais. A migração de artes plásticas para artes visuais isso foi uma escolha de quem? Você teve contato com a escolha?*

Chaves: Foi uma escolha gente mesmo que participou dessas discussões aí porque artes plásticas naquele momento não caia muito bem ali. Não sei bem. Aí vai entrar em questões conceituais né. Tem gente que defende artes plásticas e tudo, mas as artes visuais elas se desenvolveram de uma maneira tal. Né, ela foi incorporando tantas linguagens né e tecnologias e etc que o plásticas parece que não cabia mais. Então artes visuais, embora também não chegue a significar o campo, eu acho que o campo hoje tá até mais extenso que não é mais visuais né. Poderia ser sensoriais, podia ser uma série de outros, extensões do campo das expressões artísticas que ela virou, se tornou né um território, um segmento em expansão permanente como uma galáxia que vai se expandindo. Parece que passou por um, por um Big Bang nessa passagem dos anos 80 pra 90 né.

Guilles: *Isso*

Chaves: No final, não! Nos anos 90 pra 2000.

Guilles: *É.*

Chaves: Que ela incorpora, começa incorporar isso. Foi quando eu vim pra cá. Então eu é, nesse período que eu fui nomeado diretor aqui, eu já tinha uma história anterior. Eu tinha ficado no Belas Artes doze anos.

Guilles: *Doze anos.*

Chaves: Mas aí a história é, voltando lá teve a extinção. Porque a FUNARTE também chegou em um momento que ela foi logo depois das eleições diretas e houve uma

mudança política no país. Ela começou a ficar meio fora né, daquilo. Acho que a criação do Ministério da Cultura de certa maneira esvazia a FUNARTE.

Guilles: *É, a Dra. Isaura Botelho...*

Chaves: Aí sim ela era um transatlântico!

Guilles: *É.*

Chaves: Ancorado. Talvez o Aloísio Magalhães tenha falado isso nesse período.

Guilles: *É agora eu me recordei. Foi exatamente isso que ele disse que ele preferia uma Secretaria da Cultura forte do que um Ministério...*

Chaves: Naquele momento ele realmente tinha razão. E ali foi, no Sarney a FUNARTE ainda teve uma, no governo Sarney uma dinâmica. Que tinha a Lei Sarney né. Então houve uma, um estímulo à publicação muito grande né, edições de livros. A FUNARTE ainda tinha um resquício da sua própria origem né e desenvolvimento. Depois ela veio caindo mesmo, é no ponto de vista da sua atividade mais ampla. Foi ficando cada vez mais restrita, pouco financiamento né. Até que no governo Collor ela foi extinta né. Foi extinta e aí foi o golpe fatal. Foi quando eu fui à Brasília botar dois olhos na estátua da Justiça. Em 92. Eco 92!

Guilles: *Eco 92...*

Chaves: Eco 92 foi importante. risos Então ali, naquele momento ali a FUNARTE ficou numa encruzilhada. Porque todo mundo foi praticamente exonerada. Eu me lembro assim de ter ficado na FUNARTE porque nessa época a Heloisa Lustosa, que tinha sido diretora do MAM e futuramente foi diretora do Belas Artes no período mais dinâmico que o Belas Artes teve! Antes de eu a conhecer. É, o, ela era chefe de gabinete. Eu já a conhecia desde o MAM. Porque eu já tinha organizado com o Macalé o Banquete dos Mendigos no MAM e era um frequentador assíduo do MAM. Foi um show de músicos, um espetáculo que se confrontou primeiro, que se confrontou com a ditadura né.

Guilles: *Olha só.*

Chaves: E fizemos um LP, álbum duplo que é raro hoje mas ele tá aí. Vai ser relançado agora em CD. Ele ficou censura anos! A gravação ao vivo, com a leitura da

Declaração de Direitos Humanos né. Olha quem participava né! Paulinho da Viola, Gonzaguinha, Raúl Seixas...

Guilles: *Raul Seixas...*

Chaves: Chico Buarque de Holanda e não podia falar o nome dele na época. Tinha que ser o Julinho da Adelaide.

Guilles: *risos*

Chaves: Entendeu. É, Edu Lobo. É, MPB4. Pedro dos Santos que era um experimentalista da área de percussão. Pedro Solón! É, um grupo americano, Soma que foi quem gravou ao vivo. Se não tivesse a gravação não tinha saído o disco. É um álbum duplo maravilhoso feito com a ONU.

Guilles: *Olha só.*

Chaves: Coincidiu com o vigésimo quinto aniversário da Declaração dos Direitos Humanos que era um show auto beneficente do Macalé, que tava duro. A classe artística inteira tava dura no Brasil. Foi exatamente quando eu cheguei no Rio. Eu já orga... cheguei, já fui organizando coisas assim. Ocupando espaços alternativos.

Guilles: *O Banquete dos Mendigos, ele então foi uma ideia sua?*

Chaves: Não! Foi uma ideia do Macalé.

Guilles: *Ideia do Macalé.*

Chaves: Que ele é... Tava precisando de dinheiro! Entendeu? risos Como todo mundo! Então ele resolveu fazer um show auto beneficente pra pagar as contas!

Guilles: *risos*

Chaves: E aí coincidiu em pleno Dia Internacional da Declaração dos Direitos Humanos. No MAM. E aí a ONU propôs transformar o show numa manifestação. Aí teve uma reunião dos artistas que aprovaram o show. Tinha uma exposição do Kandinsky, a exposição foi toda liberada no andar. risos

Guilles: *risos... Uma exposição do Kandinsky?*

Chaves: É aí o show aconteceu. E eu sempre fui amigo do Macalé. Sou mais novo do que ele, mas a gente sempre foi como um irmão.

Guilles: *Isto foi no ano de?*

Chaves: 73!

Guilles: 73. Dois anos antes da criação da FUNARTE.

Chaves: Dois anos antes da criação da FUNARTE! Ali naquela época eu já tava como os modelos que a gente criava alternativamente que depois foram incorporados pela FUNARTE.

Guilles: *Olha só.*

Chaves: Ah, isso aí é uma coisa que eu não abro mão de dizer. É o artista jovem, o artista conhecido. A gente já fazia isso de forma alternativa. E aí vem o Banquete dos Mendigos que foi um grande acontecimento. E é história mesmo. Ele antecede o... né o MAM foi cercado pela polícia.

Guilles: *Olha só. Eu não tinha nenhum registro disso.*

Chaves: Tem registro disso, com foto, tudo.

Guilles: *Mas eu na minha pesquisa não...*

Chaves: Ah não! Isso se não tem, mas...

Guilles: *Eu acabei não.*

Chaves: Se vai ter sim. Depois você entrevista o Macalé.

Guilles: *Oha que bacana.*

Chaves: Ele vai te dar essa dimensão. Então o MAM ele agrupava! Nos anos 70, não só os músicos, como as artes visuais. No MAM, você ia ao MAM, eu morava em Santa Tereza e descia pro MAM pra encontrar o Cildo, o Tunga, o Waltércio e outras pessoas, Hélio Oiticica e outros artistas da minha turma né, da minha geração entre aspas não é, porque eu acho que não existe geração. Isso é uma criação absurda.

Guilles: *É.*

Chaves: Isso é invenção! Existe gerador!

Guilles: heheheh risos

Chaves: Agora geração? Não consigo entender. Eu fui, eu vim de Brasília, é... Eu estudei em Brasília, morei em Brasília. Então na Universidade de Brasília como eu ia dizendo pra você ali anteriormente, ela se, se. Eu me identifiquei imediatamente com ela. E ela era transdisciplinar já. Projeto de Darcy Ribeiro. Você poderia entrar para vestibular pra Artes e ao longo da sua trajetória acadêmica, você poderia mudar e sair de lá engenheiro.

Guilles: Olha só.

Chaves: Entendeu? Então tinha um fluxograma, pra seguir. Então era um fluxograma que não fechava, ele abria! Ele ia abrindo. Então você podia passar anos na universidade. virar artista plástico, especialização em engenharia, cálculo II. risos Entendeu?

Guilles: Entendi.

Chaves: E é. Então essa multidisciplinaridade da universidade eu trouxe comigo! Porque isso já era, fazia parte do meu espírito. Né, como poeta experimentalista, artista visual, performático e tava ligando as áreas todas, tentando ligar e minha adolescência lá em Brasília, consolida isso. E outra coisa, Brasília provou pra todos nós que passamos por lá, que o Brasil era um país possível. Nós víamos a cidade sendo construída numa velocidade impressionante, ali partindo do zero, do cerrado, três meses depois tava o pessoal chegando com mudança. Então era possível mudar o país!

Guilles: É.

Chaves: Eu vi isso acontecer e o pessoal que teve naquele período de Brasília, que é o período da consolidação, e da própria criação. É o Cildo teve por lá, o Luiz Alphonsus de Guimarães.

Guilles: E o que mais me impressiona em Brasília é que não tinha já o aparato tecnológico na construção, mas... Se a gente pensar o que tem hoje né?

Chaves: É não, mas tinha o pré moldado já! Que tecnologicamente já era um salto!

Guilles: Mas eu digo os caminhões da época...

Chaves: Ah, os caminhões...

Guilles: *Aquilo foi uma epopéia...*

Chaves: Então a gente viu aquilo ali na adolescência. Isso é importantíssimo! Enquanto lia Kafka, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, entende. Os sociólogos todos daquele período e a gente via a cidade crescer! Então, quer dizer, você... era possível transformar o país. É, Brasília já nasce com essa égide, né, égide né?

Guilles: *Isso.*

Chaves: Certo. É, cinquenta anos em cinco! Então não era uma teoria não. Aquilo tava sendo feito! risos Então a gente viu aquilo. Quando eu voltei pro Rio de Janeiro, mais tarde eu sai e fui pro exterior. Tive, me auto exilei no Chile né, muito jovem, então. No Chile eu também vi isso acontecer, chegavam conjuntos habitacionais inteiros de navio, da China em três meses tava construído lá em cima de Valparaíso, com todo mundo já morando. Então vi mais uma vez vi que era possível. Aí quando chega aqui, no período da ditadura militar violentíssima vi que nada tava sendo construído! Entende, não tinha essa, esse espírito tinha desaparecido do país, então me deu uma vontade enorme de fazer alguma coisa. Então eu vim dessa turma da transvanguarda que resolveu meter o pé na porta, falo não. Nós vamos ocupar. E o Banquete dos Mendigos é um momento destes. Foi um momento destes. E a FUNARTE veio logo em seguida. A criação da Escola de Artes Visuais com o Grisolli já antecede um pouco né, com Gerchman e etc e a fundação da FUNARTE veio logo em seguida. Coincidentemente eu tava ali, entendeu. Eu mas não fui eu, diversas pessoas tavam naquele momento ali. Já cabeludo, entendeu, e tal, aquela né. As experimentações poéticas e etc tavam rolando ali na questão contra cultural. Em Brasília a gente tinha um grupo lá chamado Trio, fora da universidade. A universidade foi sendo transformada numa universidade convencional, eu tinha sido expulso da liga estudantil.

Guilles: *Ela foi separando os cursos e terminou aquela possibilidade transdisciplinar então.*

Chaves: Não ficou um pouco porque foi impossível desfazer toda a ideia de Darcy Ribeiro. risos É uma ideia tão forte!

Guilles: *risos O Darcy, meu...*

Chaves: Tão é, é de acordo com esta multiplicidade do Brasil. Essa coisa do Brasil ter tudo ao mesmo tempo e ao mesmo tempo ser cada um numa coisa né. É uma mistura né, ainda tava num processo de formação. Então a universidade era pra ser isso. Então quando eu chego aqui no Rio eu vejo que isso não existia! Então a... Tivemos que produzir, então eu me identifiquei com as pessoas que estavam no Rio já num processo, por coincidência e porque eu lancei meu livro de poesia e etc, já eram livros experimentais. Conheci o Gerchman! Fui chamado, fui sendo chamado pra essas coisas. Como se houvesse naquele momento uma necessidade enorme de absorver aquelas ideias que tinham transitado por territórios ideológicos e políticos né, de certa maneira que tavam à margem e essas, não foi eu o único né outros tavam no exílio, chegaram do exílio. Chegaram do exílio e foram para a FUNARTE. A FUNARTE foi composta por pessoas de, por intelectuais, artistas, jovens, que tinham uma formação é, multifacetada.

***Guilles:** Na minha pesquisa de mestrado apareceu muito o nome do, nessa interlocução entre os militares buscando uma imagem moderna para o Brasil, pro exterior, pra criação da FUNARTE, pra abranger a questão da arte, da cultura, mas quem fazia é, a Isaura Botelho e as notícias da época evidenciaram que a figura do Aloísio Magalhães ela transitava muito bem...*

Chaves: Não, é, o Aloísio teve um grande saque.

***Guilles:** ... entre os militares e o...*

Chaves: É ele transitava bem e ele teve uma grande sacada foi o seguinte, que eu acho que é o correto até hoje! Ele determinou duas vertentes né pra poder criar esse modelo. Foi um que cuidaria do patrimônio onde nasceu a Pró Memória. Como é que chamava antes? Não sei se era Pró Memória.

***Guilles:** Acho que era Pró Memória.*

Chaves: Que depois foi registrado IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a contemporaneidade, a modernidade, que foi a FUNARTE! Então você tinha os dois, dois. Um cuidaria da preservação, restauro, etc e preservação da memória e o outro cuidaria da produção que se estava fazendo. Então a FUNARTE nasce e até hoje ela mantém essa linha, essa forma de, esse conceito! Contemporaneidade, por exemplo a arte popular não ficou mais na FUNARTE, na nova formatação dela que é de 2003. É então ela passou um período meio negro assim totalmente desconjuntada. E aí vou, você tem as pessoas

pra você entrevistar depois que te dá umas referências pra saber o que aconteceu, eu não fiquei na FUNARTE no período, eu fiquei um período. Olha eu já fui na época que o Edino Krieger era presidente, ele já saiu de lá do prédio, eu vim pra cá e não tinha assessoria de imprensa montada, a gente teve de montar toda a assessoria de imprensa da FUNARTE que era ótima! Inclusive cada instituto em um determinado período tinha um representante da imprensa. Você vê como chegou a um ponto tal de ter um núcleo geral de imprensa e em cada, em cada instituto tinha um, uma pessoa pra cuidar de divulgação, integrado com o núcleo central. Isso acabou! Com a extinção da FUNARTE, era IBAC, eu vim pra cá era IBAC, é... aí não tinha assessoria de imprensa, eu que montei, eu e uma secretária. Conseguimos matéria porque a FUNARTE te digo uma coisa. Era referencial. Você não destrói a FUNARTE é impossível. Talvez seja possível de uma forma ditatorial, pelo menos acabar com a FUNARTE. Mas ela criou um modelo com todas as contradições que você pode encontrar na sua história né. Dificuldades de interpretar como ela surge no regime militar, isso é muito complicado, mas as pessoas é que formam a instituição! Então ela absorveu. Vocês se lembram, vou só te dar uma referência. Você se lembra do que o Roberto Marinho dizia na época da ditadura?

Guillem: Não.

Chaves: Nos meus comunistas ninguém põe a mão! Meus né, ele era proprietário! risos Mas foram eles, a esquerda não é, naquele momento que construíram o Globo junto com ele, inclusive a TV Globo. Por quê? São pessoas que tiveram uma formação intelectual que a classe média de forma geral não teve e que a direita não tem! Embora a direita tenha nascido com a biblioteca em casa. Mais pra decorar do que pra ler! É, não tô dizendo que o Brasil se divida em esquerda e direita, hoje não tem isso. Mas naquele momento foi estabelecido esse, essa divisão né. Então a esquerda ela é, de forma geral vinha da classe média ou no máximo do operariado, isso não quer dizer que a direita não tivesse excelentes quadros. Teve, quem teve biblioteca boa em casa e teve uma vida financeira confortável tem obrigação de ter conhecimento, entendeu? risos Agora pra que ele vai servir é outra questão. Mas a esquerda tinha uma sede de conhecimento muito maior, né, e de prática, consciência do processo cultural brasileiro e político, que foi de certa maneira foi absorvido pela FUNARTE naquele momento. Né, você não teria Hermínio Bello de Carvalho, dirigindo a música popular, que vinha de uma experiência maravilhosa no campo da música. Era considerado um cara de esquerda! O Sidney Miller que cuidava da parte jovem, que também tinha coordenado a Sala Corpo e Som, Corpo e Som do MAM! No período da Heloisa Lustosa. Eu mermo que já tinha

uma formação um pouco mais ampla né, eu não me colocava mais nessa divisão da esquerda direita. Mas tinha vindo de uma experiência é, é... da contracultura!

Guilles: *Eu esqueci de perguntar o seu curso lá na UNB?*

Chaves: Eu fiz o Instituto Central de Artes na primeira, primeira formatação dele lutei pela manutenção, perdi, eu era presidente do diretório com dezessete dezoito anos. Perdemos e eu fui cassado. Tive os direitos cassados. Ilegalmente cassados. E aí eu saí e fiquei foragido em Niterói, muita gente foi pra Paris e tal, uma coisa interessante. risos E depois eu fui absolvido por unanimidade, as acusações eram absurdas, quase que eu fui morto naquela época e... tava marcado pra morrer. Tem os documentos da, eu tenho um dossiê, então é, eu voltei pra Brasília e fiz Ciências da Comunicação. Então sou formado em Artes e Ciências da Comunicação, porque o meu currículo da UNB² foi liberado para ser, pra formar o meu currículo na outra. Por isso que eu terminei em pouco tempo Ciências da Comunicação, na outra Universidade, que foi o CEUB³. E de lá eu fui pro exterior. Porque aquele momento foi um momento muito barra pesada. Foi em 72, 73, 72 e a ditadura tinha recrudescido bastante e já estavam com o olho, já tinham, o movimento estudantil já tinha sido já praticamente desarticulado. Tavam surtos de guerrilha e as outras organizações de esquerda né em atividade bastante acentuada e eles voltaram e... tava a repressão indo em cima de toda essa, esse pessoal e aí eles começaram a voltar os olhos para a contracultura. Existe documentos sobre isso. O Aurélio Michiles, cineasta tem um documento sobre isso, o mesmo general Bandeira de Melo que foi um dos é... mais radicais perseguidores né, da juventude brasileira, vamos dizer assim, intelectual brasileira já tinha visto que os, a contracultura era tão perigosa quanto...

Guilles: *Eu cito isso no mestrado, eu cito que a censura política ela foi terrível, mas também a censura moral era.*

Chaves: É, a censura em todos os sentidos!

Guilles: *Em todos os sentidos.*

Chaves: Todos os sentidos! Então se for ver que a FUNARTE nasce nesse, nesse período, ou seja, existia realmente uma estratégia de desconstruir, dar uma primeira amolecida

² Universidade de Brasília.

³ Centro de Ensino Unificado de Brasília.

né, no governo, pra absorver, eu acho que foi uma questão estratégica mesmo. Por que ali, aquilo era um barril de pólvora né.

Guilles: *E o Aloísio devia ter consciência disso.*

Chaves: Devia ter porque ele sempre foi um cara que tinha uma visão política muito grande, embora tenha sido considerado um cara da posição né. Não da oposição. Ele certamente soube transitar muito bem ali dentro. Tinha conhecimento disso, o próprio sistema pelo trabalho dele, era um cara de uma visão, que ia muito longe e o Roberto Parreira teve uma função de implantar aquilo que também é um estrategista né. A Amália Lucy Geisel foi, teve um desempenho, um papel importante, você deve saber disso no, nos livros, que você leu né. Então quer dizer, quando chega o IBAC vai até certo período que você vai analisar isso, aí eu venho pra cá a FUNARTE tava totalmente destruída. Não existia aquela FUNARTE, existia uma sombra de FUNARTE, aí tem realmente a imagem do transatlântico de fato mas antes não. E aí quando chega, eu passei um período quando o Ferreira Gullar veio pra cá a gente fez alguns projetos, aí ele criou uma espécie de assessoria especial, eu andava junto com ele no começo mas eu fui convidado pra ir pro Belas Artes. Eu achei importante ir pro Belas Artes com a Heloísa Lustosa que eu já tinha conhecido desde o MAM e lá foi o período que o Museu de Belas Artes mais teve público e projetos diversificados, com poucos recursos. Os recursos eram captados fora né, tinha essa possibilidade da onde, dali saiu Rodin, Monet, Salvador Dalí, e, etc etc e paralelamente eu fiquei cuidando das exposições paralelas. Então eu levava pra lá, quer dizer eu fazia recortes da, da, modernismo, do acervo modernista do museu junto com a exposição por exemplo de Monet. Abria outras galerias antigas, Sérgio Milliet, ali ela era a galeria contemporânea. Então eu convidava, Lygia Pape, os artistas mais jovens que estavam experimentando. Então fizemos exposições onde a arte contemporânea e a arte moderna dialogavam de certa maneira com aquelas grandes exposições que se fazia naquele momento né. Essas que eu citei. E tinha um público enorme, tinha debates, discussões. Até que eu fiquei responsável pelo Projeto Mário Pedrosa que tinha o título de Brasil Arte e Origem e aí fiquei responsável por criação das galerias do projeto, como é que é? Brasil Arte e Origem. Mas que o Mário Pedrosa tinha outro nome, não me lembro. Então a gente abriu, continuou a galeria, a antiga Sérgio Milliet como área contemporânea. Tinha uma galeria de arqueologia que o Mário Pedrosa não tinha citado, uma galeria indígena, africana, arte popular e do inconsciente uma galeria dos loucos. E tinha a galeria de arte acadêmica que são a, vamos dizer o que veio formar a arte contemporânea brasileira. Esses núcleos desembocavam na verdade na arte contemporânea que era a antiga Sérgio Milliet e aí eu

coordenava esse projeto e aí fiz uma espécie de mestrado, curadoria integrada e o museu então passou a dialogar, quer dizer o acervo do museu passou a dialogar com o que tava vivo e acontecendo ali, é, naquele momento. Foi de lá, depois de uma série de projetos realizados lá, recortes também, eu comecei a fazer outros recortes semana de, por exemplo, semana, fizemos o Salão Preto e Branco. Refizemos o Salão Preto e Branco!

Guilles: *O Salão Preto e Branco do Iberê Camargo.*

Chaves: Isso, e retoma...

Guilles: *É, eu cito.*

Chaves: ...a, a questão da tinta, do Brasil e tal. Com os artistas que tavam no acervo. O museu tinha acervo! Tem lá o acervo da época e os artistas todos que tavam, que entraram, foram convidados pra participar.

Guilles: *Também teve aquele salão, salão de trinta.*

Chaves: O Salão de 31! Refizemos o salão de 31.

Guilles: *Isso, tem uma publicação.*

Chaves: Cê tem?

Guilles: *Eu tenho, tenho.*

Chaves: Que tem o, o...

Guilles: *A capa, as cores do...*

Chaves: ... do Lucio Costa na capa, você conhece? Fininho assim?

Guilles: *Não. Fininho não.*

Chaves: Isso foi texto meu inclusive.

Guilles: *Eu tenho uma que é verde e amarela.*

Chaves: Ah essa é outra! Depois, fizemos uma nova versão do Salão de 31, no Belas Artes.

Guilles: *Isso.*

Chaves: Com as obras e artistas convidados e um recorte já tecnológico. Já usando slide, não tinha ainda tecnologia digital ainda disponível. Foi uma exposição super interessante. Tem uns catálogos lá, um catálogo lá no Belas Artes. Onde faço um texto ali falando sobre essa transição não é. De certa maneira uma transição do modernismo pro contemporâneo, já tava ali. O Lúcio Costa foi uma pessoa fundamental. Então quando acabou ali aquele período. Ele foi, entrou o, o, foi eleito o Lula eu voltei pra FUNARTE. Aí que começa nossa conversa que ainda não começou. Entendeu? Não sei se você vai ter tempo, mas é que agora é que começa de fato!

Guilles: Tenho sim. Considerando as mudanças do panorama da arte contemporânea brasileira e conseqüentemente as novas exigências em relação à primeira, a atual FUNARTE e seu CEAV avançaram em quais sentidos?

Chaves: CTAV ou CEAV?

Guilles: CEAV!

Chaves: CEAV. Você pode ler tudo de novo?

Guilles: Posso!

Chaves: Que eu fui acender o cigarro,essa, essa praga aqui!

Guilles: Considerando as mudanças do panorama da arte contemporânea brasileira e conseqüentemente as novas exigências em relação à tecnologia e...

Chaves: Isso.

Guilles: ... é, em relação à primeira, a atual FUNARTE e seu CEAV avançaram em quais sentidos?

Chaves: Cara ela...

Guilles: Eu acho que você já respondeu algumas...

Chaves: Cara eu, o que acontece ali foi um fenômeno, foi o seguinte. FUNARTE, foi realidade, foi durante a gestão do Gil, tá. Gilberto Gil. Na época eu participava de um grupo onde tava o Basbaum, Aimberê Cesar, Mauricio Ruiz, é, uma juventude. No Parque Lage tinha uma reunião que a gente cham... de um grupo chamado Artes Visuais Políticas e eu já tava no Belas Artes, já vinha do Belas Artes com essa experiência toda aí. Na arte

contemporânea, uma produção brasileira que tava já emergindo, já tava ali, né, fervendo. Então eu participava lá desse grupo e eu participei de umas, eu tinha proposto um dia, fazer um seminário que discutisse a função do Estado e da Arte, dentro do Estado. Dei esse título até, Arte e Estado. E isso ficou, essa discussão como se fo... é aquilo pudesse realizar todo aquele núcleo. Mas aquele núcleo não tinha recursos, era um debate que ocorria com frequência, participavam fotógrafos, artistas visuais, artista plástico, poeta. Eram várias pessoas, que estavam ali preocupadas com a política pras artes visuais que praticamente não existia. É, existia uma tentativa de ter uma política, mas não existia! Então coincide que o período, esse período foi o período da eleição do Lula e o Gil foi chamado pra Ministro da Cultura e viu-se ali uma possibilidade então de abrir um novo horizonte! E eu propus que, já tinha, já estava na FUNARTE e fiz uma proposta de trazer para a FUNARTE esse seminário. O Antônio Grassi tinha assumido a presidência da FUNARTE e ele achou interessante essa ideia e realizamos o seminário com a participação dos diversos seguimentos. Gente que tinha sido da ABAPP, artistas como Wlattercio, Cildo Meireles, o Ernesto Neto que era mais jovem naquela época, participou. Paulo Herkenhoff, Paulo Sérgio Duarte, então, aquela história da FUNARTE agora. Foi criado um núcleo de organização de pessoas que não eram da FUNARTE, mas internamente eu e o Ivan que acabou de entrar, o Ivan, Pascarelli, a gente assumiu e topou esse seminário. E esse seminário levantou todas essas questões. Daquele momento saiu, depois virou uma publicação, que foi...

Guilles: Que é o Arte e Es...

Chaves: Que foi, foi, sumiram com ela em 2009 por questões que eu não sei quais são até hoje!

Guilles: A publicação não foi...

Chaves: Não ela foi! Começou a ser distribuída e de repente tinha mudado a gestão de 2008 para 2009 e as publicações foram depositadas lá. Era um material altamente explosivo. risos Então ali, toda a questão política das artes visuais e de linguagem e etc e transições de incorporação de linguagens e etc, tava ali! Sendo discutido em um seminário que durou um tempo enorme. Veio gente de fora do Rio.

Guilles: A gestão posterior ao Gil?

Chaves: Não! Na gestão do Gil! Logo no início.

Chaves: Bom aí o seminário levanta uma série de questões que eu acho que eram necessárias pra dar um suporte pra criação do Centro de Artes Visuais (CEAV) que já tava sendo estruturado, nesse período né, na gestão do Gil e esse livro foi produzido e logo depois o Grassi me chamou e perguntou se eu queria assumir a direção do Centro de Artes Visuais (CEAV) que tinha então sido criado. A FUNARTE foi criada com uma nova estrutura, aqueles computadores velhos ainda existiam, aquela, aquela sucata já quase obsoleta eu servi, subi, quer dizer fui pra minha sala e vi aquele caos completo e absoluto. O acervo da FUNARTE já não estava mais na FUNARTE né, os prêmios todos de salão.

Guilles: *Tinham ido para o Pará né.*

Chaves: Tinham ido para o Pará né. Não tinha uma atividade assim, permanente. Eventualmente havia uma exposição. Eu preciso é falar aí sobre isso...

Guilles: *O diretor anterior era? O diretor anterior era?*

Chaves: O Fernando Cocchiarale, o Ivan, esse que... eles vão te dar um panorama daquele período ali.

Guilles: *Sei.*

Chaves: Não tinha recurso, não tinha dinheiro. Não tinha funcionário, era uma, um caos. Era outra estrutura né. Intermediária que tentou fazer. Fez até algumas coisas mas, não tinha uma estrutura que pudesse ter um processo de crescimento e desenvolvimento de conexão. Mesmo com a criação dos centros, não tinha ainda uma política para cada centro. Nós os primeiros diretores foi que criamos. Essa política. Então quando eu cheguei aqui nesses computadores, essas sucatas todas, aquele monte de papel, era uma lou... era um caos, era um caos mesmo.

Guilles: *Imagino.*

Chaves: Aí eu escrevi, acho que, no fluxo assim, uns 10 projetos! Numa semana eu escrevi, escrevi 10 projetos!

Guilles: *Nossa.*

Chaves: Não com planilha, nada disso, eram ideias do que poderia ser! Afinal eu tava vindo de uma história né, tanto do ponto de vista pessoal como artista como participante das discussões e debates sobre arte contemporânea ou seja, e tava no Belas Artes realizando

muita coisa. Não era... eu tava com um potencial de formação muito grande! E era artista, bem dizer, talvez fosse o único ou o. Acho que tiveram três artistas, quatro artistas na direção da FUNARTE...

Guilles: A Iole de Freitas...

Chaves: ... mas eu me senti na obrigação de transformar de fato a FUNARTE num é, num núcleo altamente é, potencialmente, altamente expansivo, ou seja ele teria que ter a cara da arte contemporânea que tava ali naquele momento. Onde ela caminhava de fato para todos os lados, onde ela incorporava todas as linguagens anteriores, que não eram mais linguagens né? Nós não estávamos vivendo mais nenhuma vanguarda, as vanguardas tinham acabado. Como acabaram, graças a Deus!

Guilles: Sim.

Chaves: Que as vanguardas, vem, que uma das características dela é negar a escola anterior pra se auto afirmar. Pra se auto afirmar em quê? No ano de 2003? Em pleno século XXI. Então ela tinha que incorporar. Passado, produzir o presente, olhar pro futuro. Então tinha que criar esse modelo de trabalho, isso tudo dentro de propostas e de projetos que chegassem até um pouco dessa concepção de expansão e de absorção. Potencializar e expandir. Então outro conceito, mais contemporâneo, a linguagem política de, de, na linguagem de um projeto político pra FUNARTE, tinha que ter essa característica, que é isso que ocorria nas Artes Visuais, uma democratização espontânea, isso já existia, os embriões de toda essa arte contemporânea que tá aí já existiam, eles não tavam conectados, é que o Brasil não sabia, aqui a gente não sabia o que tava acontecendo no Ceará, em Pernambuco, no Rio Grande do Sul. As vezes sim, queria um crítico, um curador, um artista e aí relatava, ah, aqui tem um pessoal e tal. Estão experimentando tais coisas. Aí um desses projetos que eu escrevi na época foi A Rede Nacional de Artes Visuais foi o primeiro, mas primeiro antes da Rede, pra ocupação da galeria, porque é tem essa história de que a galeria é referencial pra uma instituição que trabalha com artes visuais. risos Tava desativado o prédio do Capanema, Brasília tava desativado, tinha uma ou outra coisa, São Paulo tava desativado.

Guilles: Ali na Alameda Nothmann?

Chaves: É, tava tudo caindo os pedaços! Então a gente resolveu fazer aquilo, porque não dava pra fazer um projeto. Aí eu chamei de Projéteis de Arte Contemporânea. Que até hoje é o título. O edital que ocupa a galeria ali.

Guilles: *Um nome com várias leituras!*

Chaves: É, então era pra lançar mermo! Projeto, Projéteis! E fizemos o primeiro convite. Cada artista acho que recebeu 170 reais! As primeiras exposições tinha até Anna Bella Geiger, então os artistas colaboraram pra retomada da FUNARTE. Já tinha o clima do Arte/Estado, existia uma discussão, um debate sobre o papel das artes visuais, naquele momento né. Então houve a colaboração de vários artistas que tinham carreira consolidada e outros que tavam iniciando, tavam no meio de carreira e fiz, quando é foi feito, e paralelamente eu escrevi o projeto da Rede Nacional Artes Visuais que compreendia um complexo de atividades que reunia oficina, palestra, gravação em vídeo, documentação fotográfica, produção, mapeamento da produção, documentação, ações, exposições e etc. Então onde coubesse tudo, todas as linguagens, desde a pintura, ou gravura, e fotografia até a intervenção urbana. E essas pessoas eu mesmo selecionava, só que tinha o segui... eu já conhecia quase todo mundo, mas não conhecia quem tava lá no Ceará, eu não sabia quem tava em Pernambuco.

Guilles: *É, um país muito grande né.*

Chaves: É, o Pará então, não sabia que lá tava, tinha um movimento de fotografia, por exemplo, importantíssimo. Tinha os artis.. artistas experimentando, intervenções inclusive. Então esses núcleos, eu cruzava as pessoas, o projeto consistia manter um núcleo de produção só para esse projeto, no qual participou o Nelson Ricardo Pinto Martins, como uma espécie de diretor executivo que foi da Geração 80 também, aliás o único

vídeo instalador, artista de vídeo instalação da Geração 80, foi o Nelson Ricardo e o Grupo Rádio Novela, é eu também tinha sido, participado da Geração 80. Conhecia várias pessoas naquele período também né e a gente já sabia quais eram o artistas que seriam solicitados e críticos. Então a crítica brasileira foi do Rio Grande do Sul ao Rio Grande do Norte então e ia uma equipe junto, junta, junto desse pessoal. Uma equipe com uma produção, fazia uma parceria local, para conceder os espaços locais, ou seja, tinha uma parceria institucional. Isso era feito por telefone, o computador, os computadores novos começaram a chegar, e aí chegaram modelos, que era aquele modelo super mais rápido!, mais velozes, era uma loucura, chegou assim de repente tinham oito computadores novinhos na FUNARTE. Ou seja, tava se investindo novamente. Né, havia recursos né, pra modernizar a FUNARTE. Então esses computadores começaram a funcionar e uma galera nova foi contratada como estagiários, produtores formados nas faculdades de produção da periferia, a maior parte, a

Ana Paula por exemplo. A gente teve preferência. Teve um produtor de dezessete anos de idade! Hoje ele tem a empresa dele. Então essa renovação também aconteceu, porque o quadro de funcionalismo público tava esvaziado, completamente esvaziado! Houve concurso, logo em seguida, dois anos depois acho que foi o concurso, e assim mesmo não complementou! Né, com a potencialidade que tinha de se produzir e realizar projetos não dava aquele quadro novo de pessoal. Não dava condição de realizar os projetos dessa maneira então montamos um esquema menos burocrático e a medida que esses jovens artistas, produtores, cineastas, o pessoal de vídeo produziu, de, de, é, vídeo instalação, é de vídeo, produção de vídeo de forma geral passaram a incorporar esses grupos então missões partiam. A FUNARTE desse período vivia cheia de artistas, produtor, era uma loucura. A rapaziada da tua turma é que vinha pra cá. Você não ia colocar um produtor com cinquenta anos de idade, mesmo se ele tivesse certa, mas era a rapaziada de 20 anos, 21, 22. Produtores eram, que hoje são curadores e produtores de arte tavam ali! Não era só do Rio, tinha produtor em cada local e tinha o produtor que viajava com a equipe. Então essa equipe viajava. Vamos dizer um que saia do Rio Grande do Sul, é, Porto Alegre, de Porto Alegre, Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Pará, pra ir pro Ceará, um ia dar uma palestra, o outro ia fazer uma oficina, o outro ia gravar, o outro ia documentar, o outro produzir, outro conseguir materiais, porque tinha uma parceria onde cada local dava, por exemplo. Cedia um espaço, transporte e material, tudo isso era articulado por telefone! E confirmado por email, Então víamos que era possível! Mais uma vez tá aí a questão de Brasília! risos Fui lembrar mais uma vez! Era possível! Então a gente conseguiu mapear e cruzar o Brasil com atividade e intervenções urbanas já! Naquela época, Ronald Duarte, o Cabelo no Acre em Rondônia, sabe o Luiz Camillo Osório dando palestras, o Paulo Herkenhoff não sei onde, o Paulo Sérgio Duarte. Toda essa história da FUNARTE e a paralela à FUNARTE polarizada e irradiada para o Brasil. Então nós nunca tivemos um relatório completo, porque cada dia que você encontra uma pessoa. O Wagner Barja por exemplo, encontro com o Wagner Barja que é um diretor e artista também. Diretor do Museu Nacional de Brasília e ele me conta uma coisa nova que aconteceu! Eu encontro o Cris que foi fazer documentação de cinema lá no Maranhão, além dele ter documentado, tudo que aconteceu ali, ainda fez o filme dele, sobre o Guaraná Jesus, ainda tinha isso! risos O cara ia com o equipamento, né como você tem um equipamento aí e ao invés dele gravar só o acontecimento que era a função dele, o evento que tava acontecendo, uma palestra, oficina, ele tinha tempo, então ele ia lá e descobria uma questão e fazia um filme.

Guilles: Olha só.

Chaves: Então a quantidade de produtos derivados dessa ação. Era tão grande que até hoje eu não tenho relatório.

Guilles: *Entendi.*

Chaves: É impossível ter um relatório sobre isso.

Guilles: *Interessante essa sua narração, desses fatos, porque acaba mostrando como que ocorreu uma rede mesmo!*

Chaves: É foi uma rede mermo, uma rede meio anárquica.

Guilles: *Sei.*

Chaves: Era, tinham obras que contestaram o próprio governo! Daí veio um texto que eu escrevi na época falando: Governo que é democrático produz aquilo que o contesta. A sua própria, possibilita a sua própria negação. Então era absolutamente democrático. Eu pedia antes da pessoa viajar um projetinho, uma, um texto de conteúdo, pra poder mandar pra imprensa, ou produtora local, ou pra secretaria de cultura dar o seu ok né. Então era tudo muito rápido, ou seja a tecnologia disponível naquele momento embora não seja tão sofisticada quanto a de hoje. Ela era fundamental! Pra essa articulação, tanto é que a gente utiliza ainda esse sistema né, que foi praticamente começou naquele período né, a ser utilizado em grande escala, a internet pra poder dar suporte mas as relações eram todas interpessoais. As oficinas eram interpessoais, interpessoais, as questões ligadas a todas as linguagens das artes visuais foram cobertas em todo território nacional! Não sobrou até tribos de índio foram incorporadas nesse processo, tribos ou seja, etnias, aldeias, como os Axaninca que tem um filme que eu vou te dar o DVD. Que tem fragmentos disso. As intervenções, não tinha essa questão de pedir autorização pra fazer uma ação no supermercado. Tiveram ações que se moveram dentro de supermercado no período de Natal. Natal Sem Neve. Chamava lá em Natal, cidade de Natal. risos. Os artistas ocupavam espaços ociosos e aí esses espaços depois eram incorporados pelo governo né, local. Porque ficavam intimidados daquele espaço nobre estar jogado pras traças! Então eles transformaram em centros culturais. Houve desdobramentos que A Rede começou a produzir nos locais umas "redinhas" expondo arte, como fizeram em Goiânia por exemplo. Fizeram o estado, Brasília as conexões com o resto do Brasil, os diálogos estabelecidos, cê num vai ter nunca noção! Do alcance que isso teve! Não dá pra você fazer um relatório. É impossível, eu recebia os relatórios, não dava nem tempo de ler! E aí tinha um catálogo. Então esse foi o projeto. O outro foi baseado no

Projéteis que foi o projeto de ocupação das galerias. Não poderia ser naquele modelo que já estava implantado no Ministério da Cultura ou que fugisse de editais! Então lançamos por editais. Eram duas páginas! Os projetos eram enviados para a FUNARTE, então a ocupação do, da galeria do Rio que sempre teve uma característica da obra dialogar com o prédio, né, no Gustavo Capanema pra não ficar também uma coisa que entrasse em desacordo, desarmonia, ou que não tivesse, tinha que ter uma referência conceitual, um debate sobre a questão da arquitetura que é outro segmento que o campo crítico acabou incorporando também ao Centro de Artes Visuais. A Fotografia não deu pra reincorporar e criar um novo enfoque, mas a fotografia eu posso, tem uma função fundamental! Com a foto digital então né. As linguagens que foram surgindo foram engrossando esse caldo cada vez mais. Então veio, vem o processo de ocupação de galerias. Brasília por exemplo tinha a marquise do Niemeyer que atravessa de lado a lado a esplanada. Coloquei a marquise como espaço expositivo. Dialogando também com a cidade e os jardins. Então em Brasília, a gente tem uma galeriazinha pequena que continua lá que é Faiga Ostrower, um espaço maravilhoso que a FUNARTE tem lá. Que é um jardim enorme! Um eixo! Na explana... do lado oposto da esplanada dos ministérios, tem uma atribuição, um complexo cultural que eu vi sendo construído quando eu morei em Brasília. É aquilo tudo passou a ser espaço expositivo! Ou seja a arte já tinha saído da galeria! Brasília provava por A mais B. As intervenções que a gente fez também já provavam, já mostrava que a arte já tinha ocupado a cidade! Já tinha um diálogo muito mais amplo, mais extenso com a cidade e meio ambiente também, obras instaladas na praia, nas florestas! Os coletivos começavam a surgir aí, a coisa, já tinham surgido. Mas começaram a ter estímulo pra produzir o seu trabalho. Ali dentro desse, dessa, radiação! Que tava acontecendo. É... e isso alimentava de certa maneira os projetos, funcionava também como um difusor dos editais, então começou a aparecer, começaram aparecer grupos de artistas e propostas que até então não tinham visibilidade. Então os editais começaram absorver isso, em São Paulo, aí teve a reforma da galeria de São Paulo logo em seguida né. Pra adequar ela a receber essa produção contemporânea né. Pra atualizar o espaço expo gráfico.

Guilles: Sim.

Chaves: Expositivo dela! É, São Paulo, Brasília adquiriu essa dimensão, Rio de Janeiro e Belo Horizonte que mais tarde incorporou aquele complexo de galpões que tem lá que é maravilhoso. Um edital modelo isso. O outro projeto é o seguinte, precisava-se de um projeto editorial, isso tinha sido debatido já no Arte/Estado, era uma proposta. Então

convocamos. Vê como era mais possível! Era possível. A Glória Ferreira pra organizar, a gente tinha um projeto na cabeça de edição de livro, abrimos duas edições. Duas linhas editoriais. Um chamado Pensamento Crítico e o outro Fala de Artista. Que atenderia as duas, o processo criativo e a área da reflexão. Fizemos e publicamos vários livros, capa preto e branco, imagens não muito elaboradas, ela tinha, vamos dizer, uma indústria gráfica adequada e dinheiro suficiente pra poder formatar aquilo com uma qualidade melhor mas, fizemos vários, editamos vários livros que tão aí hoje nos acervo, nos acervos da FUNARTE e eu enfiei até o pensamento crítico, o livro da Glória Ferreira, que é o Perspectivas da Crítica no Brasil, já sai daí mais tarde. É o último publicado. Dessa linha editorial. É, qual outro projeto. Ah, como A Rede era um projeto meio curatorial, ou seja, uma pessoa indicava a outra, que indicava a outra. risos Era fantástico isso! Não, tem o Armando lá no Pará, ele, não ele tem um perfil parecido com isso. Aí conversava com o Armando, as vezes nem conhecia, por telefone. Alô Armando, você quer fazer aí uma oficina? Cê quer ir, sair daí e ir pro Maranhão? Entende? Ou então ir pro Rio Grande do Sul. Então tinha um esquema de passagem, de acompanhamento que nunca teve uma falha! Nessa produção. Não existiam falhas. As vezes atrasava um pouco o pagamento, isso é normal no serviço público. risos O cara fica esperando.

Guilles: Até por questão de datas também.

Chaves: Questão de datas, era tudo afinadíssimo! Isso tudo funcionou né. Maravilhosamente. Ia abastecendo os outros projetos. Então a gente sentiu necessidade de ter um projeto, é, que... fosse voltado pras experimentações mais recentes, mais jovens, mais novas que podiam ter no Brasil! E que incorporasse críticos de arte e artistas de renome nesse projeto. Pra poder dar um suporte histórico ou uma referência profissional maior. Aí fizemos, elaboramos aqui o Conexão Artes Visuais MinC FUNARTE PETROBRAS. Esse projeto foi aceito pela PETROBRAS e realizamos ele até o ano passado, com recursos da PETROBRAS. Aí se diversificou, A Rede. A ideia seria complementar A Rede mas a produção se diversificou de uma forma tal que não dava mais pra você acompanhar o que tava sendo produzido no país, é impressionante! E saía o catálogo e depois saía o catálogo e o DVD, dentro do catálogo, dos projetos todos. Fizemos outro que era necessário, que a gente sentiu que era necessário para esse projeto ter um suporte histórico, pra A Rede, pras atividades de oficina etc e fizemos um CD Rom que é Cronologia da Arte no Brasil que foi o Franz Manata e o Guilherme que foi depois diretor do Museu de Niterói, o Guilherme, depois você vê o nome dele.

Guilles: *Guilherme... é eu sei quem é.*

Chaves: É, eles organizaram, eles que organizaram logicamente com orientação da gente. Eu tinha organizado este CD Rom que hoje estariam, podia fazer um desdobramento dele, fazer uma espécie de, de, um histórico que você vai incorporando, você pode fazer pela internet, referências e entrevistas e imagens vindas de várias origens pra encorpar esse projeto, transformar ele numa galáxia. Hoje daria pra gente fazer isso!

Guilles: *Daria sim.*

Chaves: Mas o CD Rom era um pouco limitado, tinha que pagar todos os direitos de imagem, tinha seção, foi meio difícil fazer, mas esse bólido, entendeu, esse disco voador foi feito e aí foi distribuído gratuitamente, as imagens puderam ser reproduzidas gratuitamente, porque aquilo foi distribuído pro Brasil inteiro. Como um suporte pra quem não tinha possibilidade de receber oficinas, a gente não ia a todas as cidades do Brasil, era impossível. Chegou um momento que eu tava pensando em fazer uma coisa assim que era quase um, uma... telefone celular do Xico toca.

Chaves ao telefone celular: Alô, oi Zé eu tô dando uma entrevista aqui, vamu falar depois? Tá bom, um abraço. Tchau.

Chaves volta para a entrevista: Então o que é que eu estava falando mesmo? Ah, de fazer um projeto que fosse uma rede nacional que envolvesse tudo, naquela época não daria, é loucura! Entendeu. Hoje é possível fazer. Não foi possível fazer A Rede? Não foi possível construir Brasília? Não foi possível construir um conjunto habitacional em três meses! Então por que não é possível fazer uma ação nacional dinâmica, né? Que incluía todos os segmentos das artes. E que itinerasse pelo Brasil! Que utilizasse a Marinha que é, sabe a Força Aérea Brasileira, que eu cheguei entrar em contato com eles. Tinha a disponibilizações de aviões pra levar a gente. A gente viajou várias vezes de aviões da FAB⁴ nesse projeto. Lembrando o projeto Rondon por exemplo que teve num certo período, mas não seria a mesma coisa, seria contemporâneo. Não teria a tutela do Estado né. Seria livre!

Guilles: *Teria o uso do equipamento do Estado pra...*

⁴ Força Aérea Brasileira.

Chaves: É, o uso do equipamento do Estado ou de outros segmentos. Por que as mineradoras não poderiam entrar? Né. Uma grande rede mermo, dinâmica, uma espécie de, talvez de uma revolução cultural brasi... à brasileira! Entendeu. Democrática! Aberta!

Guilles: Sei.

Chaves: Mas isso não foi viável! Eu acho que seria difícil alguém encampar uma ideia dessas. Eu acho que isso é necessário. Que entrasse em parceria com educação, com colégio com secretarias de educação do Brasil inteiro. Porque eu acho que é uma questão muito mais educativa mermo, das pessoas compreenderem o papel da arte contemporânea como transformadora da sociedade. Porque não é a pintura mais só. Não é mais o desenho. Não é mais só a fotografia. Agora é tudo! Né, tudo é matéria da arte. Então essa potencialidade que a arte contemporânea tem poderia ser incluída num projeto mais amplo! Maior, mais dinâmico, mais veloz né, que pudesse auxiliar no processo educativo. Então a gente tem espaços ociosos no Brasil em todo canto, foi tudo detectado, a gente mapeou tudo isso. Campos de futebol. Sabe, que não tem população. Tem aquilo ali. Por que não usar os campos de futebol! Pra oficinas e acontecimentos. Sabe, culturais importantes. Então isso fez parte, A Rede detonou isso na, ela, ela, ela abriu esse espaço né, na cabeça de muita gente e houve um sonho!

Guilles: E isso é totalmente contemporâneo, você deslocar a função de algo pra outro né, pra outra.

Chaves: Pra outro espaço, ambiente...

Guilles: Me lembrou, embaixo das arquibancadas do sambódromo

Chaves: Debaixo das arquibancadas do sambódromo. Ali foi uma ideia genial de Darcy.

Guilles: Exato!

Chaves: Era o cara que criou a Universidade de Brasília. Então sabe, eu chamaria de Campanha Nacional de Arte, nem de cultura seria. Cultura é uma coisa, arte é outra.

Guilles: Sei.

Chaves: Uma Campanha Nacional de Arte! Porque a cultura é mais complexa, entende? Que nesse ponto de vista onde a arte ela tá , a cultura tá! Entendeu? Não adianta

você querer separar as duas coisas, não é possível, ainda mais hoje! Hoje não se separa mais nada!

Guilles: *É, a questão sociológica da antropológica.*

Chaves: É, num tem mais isso!

Guilles: *É complicado.*

Chaves: Então a gente tá vivendo um momento sabe eu posso tá exagerando. Outro dia eu falei isso numa entrevista, recuei um pouco mas falei, não, não é isso mesmo! A gente tá vivendo uma espécie de Renascimento na arte contemporânea, na arte do mundo inteiro. Essa arte contemporânea é uma espécie de Renascimento! E é talvez muito maior do que o primeiro Renascimento! O Renascimento era permeado de questões, de controle do Estado, o dinheiro né.

Guilles: *Religioso.*

Chaves: Religioso. Então a gente tá livre disso! Entendeu? Então hoje a arte contemporânea ela pode representar uma revolução mesmo, linguagem, comportamento, tudo.

Guilles: *A ponto de assustar o próprio artista né? Se você vê a obra do Jeff Koons!*

Chaves: ãh?

Guilles: *As críticas que ele recebe dos artistas são as mais ferrenhas. risos*

Chaves: São as mais ferrenhas?

Guilles: *São as que a gente nunca imaginaria que um próprio artista teria uma visão tão retrógrada em cima da arte de outro.*

Chaves: Pois é, mas isso acontece! Porque eu acho que ainda existe essa questão do cara, da pessoa querer defender o seu, o seu território, sabe?

Guilles: *Uma coisa primitiva! risos*

Chaves: É, e não é a pintura, só uma pintura que esse cara tá fazendo uma performance. Então ele é contemporâneo. Não é! Grandes artistas aí performáticos pintam!

Guilles: *Pintam!*

Chaves: Entendeu, eu sou um cara que pinta e faz performance! Faço instalação, intervenção há muitos anos!

Guilles: *Consegue ver a união de tudo.*

Chaves: Então é isso, a arte contemporânea não tem fronteiras, isto talvez esteja assustando, porque essa visão aí, é retrógrada e as vezes provinciana, é confundir a arte contemporânea com a vanguarda!

Guilles: *É*

Chaves: Então é isso, a arte contemporânea não tem fronteiras, isto talvez esteja assustando, porque essa visão aí, é retrógrada e as vezes provinciana, é confundir a arte contemporânea com a vanguarda!

Guilles: *É*

Chaves: Entendeu. Ihh lá vem o pessoal da instalação pra acabar com a cultura.

Guilles: *risos*

Chaves: Muito pelo contrário, a instalação e a pintura juntos é o que vão dar uma nova, né leitura e dinâmica do processo criativo, fazendo avançar em direção a educação, as cidades né, as questões sócio políticas, ideológicas. Houve um período que certa crítica brasileira foi contra a arte que tivesse qualquer conteúdo político. Por quê? Isso foi na época da ditadura! Mas será que foi um filhote da ditadura? Perrengado, assim doentio, que sobrou? Hoje não tem sentido! Mas tem gente que defende essa proposta que arte tem que ser, não pode ser contaminada!

Guilles: *Sim*

Chaves: Como é que um ... Abreu, um artista dentro da instituição não estaria contaminado com isso, que teve uma história política, que teve uma atuação de transformação da sociedade, proposições que vieram transformar o país, entendeu. Eu sou um infiltrado dentro da instituição? Talvez, entendeu? Sou mesmo! Posso ser, então eu tenho um papel, uma responsabilidade de transformar, não é utilizar o meu cargo pra eu me dar bem!

Guilles: *Se um dia tudo tivesse que ser essa pessoa totalmente ilesa, você não precisaria do ser humano, não é?*

Chaves: Não. É, eu sabe...

Guilles: *Você escolheu um programa com um algoritmo e ele organizava tudo.*

Chaves: Eu venho pra cá eu venho do ateliê, se você olhar o meu sapato, você vai ver que eu tava no ateliê. Eu pinto com mineral, com terra, minerais. Eu já vim com calça de gari, sabe. Porque aqui é um espaço da arte! Não é o espaço da burocracia.

Guilles: *Entendo.*

Chaves: Que aí é a segunda, parte, pronto. Então tinha esse projeto aí o Conexão Artes Visuais, MinC, FUNARTE, PETROBRAS.

Guilles: *Que ficou até o ano passado?*

Chaves: É, agora ele foi incorporado pela própria FUNARTE.

Guilles: *Pela própria FUNARTE?*

Chaves: Já tem recurso pra ele!

Guilles: *Que bacana.*

Chaves: O que mais que tinha ali? Que eu pudesse lembrar? Ah! Tinha os projetos paralelos! A gente inventava uns nomes assim por exemplo, Rápido Relâmpago, então ia inaugurar a exposição do Projéteis de Arte Contemporânea aí eu tinha um pouco de recurso a mais pra convidar outros artistas de cada cidade, de cada lugar, uns precisavam de passagem, hospedagem, então fazíamos os Rápidos Relâmpagos, Rápido Relâmpago, que é a ocupação do entorno, com intervenções.

Guilles: *Entendi.*

Chaves: Aqui a gente fez vários, fizemos a Márcia X, Ricardo Ventura, Ronald Duarte como Nimbo Oxalá que cê viu ali! É, e outros projetos mais! Como é que chama, o, o, é grupos de música experimental, materiais diversos, é, performances, variadas aqui e em Brasília, em vários lugares, Belo Horizonte. Então quando inaugurávamos uma exposição tinha uma atividade paralela, num viaduto perto ou na Cinelândia ou um desfile de artistas do

Imaginário Periférico, troca de objetos, eu tenho uma caixa só de objetos trocados. Então aquilo, como é que você vai registrar isso?

Guilles: *É.*

Chaves: Não tem um catálogo sobre isso, tem uma caixa. Quantos foram trocados aquele dia? Né. Feira de troca de arte contemporânea, né, o cara trazia uma pedra, dentro de um saquinho cheio de leite! Ou sei lá, qualquer objeto desses. Isso me lembrou muito o final dos anos 70, com a poesia postal, arte postal de forma geral. Mas era outra!

Guilles: *Mário Ishikawa, eu tenho bastante registro dessa turma toda, Bruscky.*

Chaves: Isso! Eu tenho, tenho também.

Guilles: *Paulo Bruscky.*

Chaves: Eu tenho um livro do Bruscky, um pacote de livros que eu não abri até hoje! risos Tá lá, eu recebia muita coisa! E o dele, há pouco tempo eu fui dar uma geral na caixa preta, achei o pacote do Bruscky fechado ainda amarrado com cordão.

Guilles: *Nossa que interessante! Você não viu ainda?*

Chaves: Não! Não vou abrir!

Guilles: *risos Isso, isso vira outra!*

Chaves: É uma obra!

Guilles: *Uma outra... interessante!*

Chaves: é uma proposta. Então coisas que aconteceram ali tinha uma certa similaridade com aquele fluxo de, de criação e produção que teve ali nos anos 70 pra 80! Né, aconteceu isso, de forma alternativa. Isso começou a acontecer porque a produção era tão grande e é tão grande e tão diversificada que não cabe mais em nenhum lugar. O edital ele é uma forma de selecionar mas ele não é, ele não abrange tudo isso, ele não consegue incorporar. Cê tem que dar 30 prêmios com 800 candidatos. Desses 800 candidatos você tem um mínimo de 100, 150, 200 propostas que podem ser realizadas! Por exemplo isso aqui, essa mesa né. Isso aqui é 10% do que a gente produziu de catálogo. Cada edital tem um catálogo, cada selecionado produz um catálogo, um site e às vezes um DVD. Não dá pra você. Eu não tenho nem condição de escrever texto pra isso tudo.

Guilles: *Isso tá tudo sendo arquivado na biblioteca aqui?*

Chaves: Não pode caber, não cabe mais nada lá! Não pode entrar mais nada. Então isso tá tudo aqui assim.

Guilles: *E com os artistas que...*

Chaves: Nos armários, já não pode, o prédio não suporta mais o peso.

Guilles: *E os artistas que receberam o projeto.*

Chaves: É. Lógico que se vai avaliar, futuramente a qualidade dessa produção mas de forma geral você tem um saldo positivo. Pode ser que tenha um equívoco. Não existe projeto sem equívoco.

Guilles: *Não, isso é totalmente...*

Chaves: Não existe uma tese sem equívocos.

Guilles: *Exatamente. É, de certa maneira você já respondeu boa parte dessa próxima questão, mas é, eu vou citar ela inteira aqui e é... Qual a sua opinião sobre a abrangência da FUNARTE, do CEAV? Cite os pontos positivos e negativos das ações dessas instituições. Negativos pode ser alguma coisa que queira...*

Chaves: Negativos...

Guilles: *Como uma falta de ampliação.*

Chaves: Não, negativo que eu vejo é o seguinte. É o excesso de exigências burocráticas, por exemplo, a transformação da rede e dos outros projetos em edital em 2009 e 2010 foi na época da gestão do Juca que houve uma necessidade de democratização do acesso, uma ampliação desse conceito de democratização então a gente deixou de convidar os artistas, e críticos e curadores pra participar desses projetos abertos ali. Então no que eles foram transformados em edital. A maior parte desses artistas que já tem uma trajetória, né ou seja a meritocracia perdeu espaço então eu comecei a ver por exemplo que o Cildo jamais iria participar de um projeto. Eu gostaria muito que o Cildo fosse pra Bahia, mostrar um trabalho lá.

Guilles: *Sim.*

Chaves: É. Gostaria que o Nelson Leirner fizesse uma instalação aqui na galeria. De onde a gente reconhecesse, o Estado reconhecesse a trajetória do artista, ou mermo do pensador! Do crítico, pra criar um seminário por exemplo que eu pudesse convidar. Então o edital ele te limita.

Guilles: *Em termos de orçamento?*

Chaves: É, ele te amordaça nesse ponto. Então agora nós estamos tentando abrir pra esse território porque eu acho que o Estado tem a função, também de promover, aquilo que constituiu a História da Arte Contemporânea Brasileira. Ela tem que convidar as pessoas que precisam de um convite, eles não vão ficar preenchendo aquela, calhamaço de papel deste tamanho. Os editais foram se, ficando cada vez mais complexos com muitas exigências, então ele é, isso de uma certa maneira ele limitou.

Guilles: *Isso vai de encontro então a umas certas ações do SESC.*

Chaves: Não sei, eu não sei com funciona.

Guilles: *De convidar uma pessoa notória né.*

Chaves: O SESC convida?

Guilles: *É, ele convida e faz.*

Chaves: Então, a gente tem, convida por exemplo formar uma comissão, mas dentro do edital da A REDE, a gente possibilita ao proponente, convidar, entendeu. O catálogo por exemplo, tem o catálogo da A REDE, ou o catálogo de ocupação de galerias, cada artista edita o seu catálogo à sua maneira, no formato que quer e tal. Isso foi uma maneira que a gente descobriu pra incorporar essa, dentro do edital, essa liberdade. Então por exemplo um Paulo Sérgio Duarte pode tá dando uma palestra dentro do projeto que foi selecionado lá pelo edital, mas eu acho que a gente como instituição, tinha que ter um pensamento entendeu, uma forma de reconhecer essas trajetórias. Porque não são é, se um edital se lembra de um curador, dá pra dar uma palestra, fazer uma seleção de obras de um determinado estado por edital, isso tá no corpo do edital, na proposta dele eu acho que a gente com o conhecimento que tem da arte contemporânea brasileira, detectar que uma determinada área tem uma lacuna e produzir naquela lacuna, o que tá faltando ali, um debate, uma experimentação, uma oficina, um evento, alguma coisa que complementasse aquilo,

estimulasse aquela produção, que tá precisando de soerguer. Então eu acho que o Estado tem que entrar com isso aí. Senão ele não tem um pensamento. É só edital, aí é uma editaldura!

Guilles: *O Estado ele tem um papel formador.*

Chaves: Essa ideia é de um amigo nosso, eu não sei se ele quer que cite ele. risos
Que ele chamou de editaldura! risos

Guilles: *Editaldura. risos*

Chaves: Falei, mais também tem a curadura!

Guilles: *Curadura. risos*

Chaves: risos

Guilles: *É. De certa maneira você respondeu isso lá no começo da entrevista, a próxima. Mas é, vou repeti-la. A afirmação do crítico Roberto Schwarz de que apesar do regime militar perdurava uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país? Isto procede? No caso das artes plásticas, visuais, nos espaços públicos? Ocorre ainda hoje ou não há mais essa polarização?*

Chaves: Não, não tem mais essa polarização. O que era a esquerda na verdade, considera-se esquerda naquele momento e de direita, é porque nós não tínhamos uma liberdade de expressão. Como temos hoje. Fora isso nós tínhamos uma Guerra Fria, que dividia o mundo entre direita e esquerda. risos Então era um equívoco. Eu acho que nunca existiu isso. São as condições históricas que determinam essa, separação. Porque na verdade o que você tem é um espectro de cores né. Até mermo na nossa vida pessoal, relação afetiva né, tem esse espectro de cores. Então eu acho que nós temos um espectro de cores ideológicas, de ideias, de conceitos que vai do que poderia ser a radicalidade maior da direita e da esquerda! Então eu acho que tudo isso, tem que se manifestar! Em um regime de fato democrático e a arte é um espaço que assimila isso com a maior clareza. A arte pode ser panfletária, como pode ser absolutamente imparcial, vai dentro dessa gama que se localiza, esse espectro, em qualquer ponto desse, o que você tem que fazer, é trabalhar pela liberdade de expressão em todos os níveis, em todos os sentidos. Então acho que não tem essa divisão de esquerda e direita mais não.

Guilles: *O, os preceitos da UNESCO⁵ e o pioneiro Anteprojeto de Mário de Andrade nortearam a atuação da FUNARTE nos seus primórdios, isto refletiu na atuação do INAP. E atualmente, quais conceitos, de quais origens, norteiam as ações do CEAV dentro da FUNARTE?*

Chaves: Olha eu acho que a gente lá no início ainda tava de uma certa maneira atrelado ao modernismo né. Talvez essa ligação, essa associação aí com Mário de Andrade que foi super importante mas veja só. O Mário de Andrade trabalhou também na área de arte popular ou seja ele pesquisou o folclore brasileiro né. A expressão popular, a manifestação popular, expressão popular. E a FUNARTE tinha um Instituto de Folclore porque afinal isso também faz parte da nossa fundação. Artista contemporâneo também lança mão das linguagens populares. As vezes um trabalho de arte popular é tão contemporâneo que você não sabe como classificar! risos

Guilles: *risos*

Chaves: risos Então isso, nessas redes aí, tudo isso acontecia também né, diálogos com maracatu, diálogos com o Seu Zé lá do interior que faz suas esculturas de toco seco. Aquilo é o que? É contemporâneo? O que é? Não sei, né. Essas classificações também começaram a cair por terra! Né. Esses ismos todos começaram a se diluir, virar uma outra coisa né. O pior é que todo um complexo de significados que irradiam por todos os cantos. Todos os pontos. Então era o que mermo? Ah, era o Mário! Então eu acho que a gente tinha sim, sempre teve uma necessidade de orientação conceitual ao longo da História da Arte em todos os momentos teve uma linha que predominava, um pensamento predominante. O que acho que hoje não tem! A mesma coisa que eu disse em relação a esquerda e direita. Eu acho que a gente tem hoje também um espectro, de posicionamentos, de ideias, de conceitos diversos, mas convivendo no mesmo espaço. Por isso que nós convidamos na REDE Nacional de Artes Visuais gente de todas as tendências! Inclusive que se contrapunha. É então não tamos, a arte contemporânea é isso. É a convivência de todas as linguagens no mesmo espaço num processo de expansão onde tudo é incorporado e tudo é transmutado em linguagens diversas. Não existe grupos de vanguarda. Os grupos hoje se agrupa pra realizar um trabalho como os coletivos também por exemplo, né mas dentro do coletivo você vai ter várias

⁵ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO - acrônimo de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization).

linguagens. Essa é uma diferença grande, então a arte contemporânea hoje, nosso projeto de arte contemporânea é incorporar todas essas tendências. E as que virão né!

Guilles: *E as que virão que a gente nem imagina. Quais foram os críticos de arte e outros profissionais das artes visuais mais atuantes e importantes dentro do CEAV ou do INAP, antigo INAP que marcaram? Que você gostaria de citar?*

Chaves: Na história inteira?

Guilles: *É, você pode selecionar alguns, ou...*

Chaves: Não, eu acho que todos tiveram sua importância porque é o que nós dizíamos antes, cada um entrou com sua contribuição né, mas nós tivemos pessoas, eu acho que todos contribuíram de alguma maneira. Até o período que eu não fiquei como diretor, agora de 2008, 2009 pra cá tiveram acho que três diretores. Ficaram cada um, cada um ficou pouco tempo e eu voltei agora em 2011, acho que foi.

Guilles: *2011.*

Chaves: 2012 ou 11. Doze, treze, catorze, é 2010, 2011. Eu coordenei outro projeto nesse período que eu fiquei fora daqui de dentro da FUNARTE que era o Microprojetos no Mais Cultura que eram fantásticos!

Guilles: *Micro projetos no Mais Cultura?*

Chaves: Foi, coordenei o Nordeste.

Guilles: *Isso foi, pelo CEAV?*

Chaves: É, assessoria especial da presidência da FUNARTE.

Guilles: *Depois que você saiu da diretoria e...*

Chaves: É. Houve uma substituição num período que eu num gostaria de falar, foi um período negro da FUNARTE! Recente, negro não, negro não tem nada a ver. Desculpa aí tá? Foi um período negativo dentro da FUNARTE, tentaram no fundo, desfazer. E foi nesse período que tudo foi transformado em Edital. Não quero falar nisso porque houve uma desmontagem praticamente do processo que a FUNARTE vinha assim tendo de uma abertura de um crescimento quase que exponencial! E aí houve um corte e agora a gente tá numa coisa, de uma nova retomada.

Guilles: *Foi o período que assumiu essas outras três pessoas? Na direção?*

Chaves: É, essas três pessoas entraram nesse período de transição.

Guilles: *Mas, nesse período tava o Mamberti na FUNARTE?*

Chaves: O Mamberti foi o, penúltimo, depois vem o Grassi retomou-se o processo e agora o Guti que tá entusiasmadíssimo que tem uma, uma cabeça que pensa dessa maneira, de irradiar, aberta! Né, o Guti Fraga. Mas teve um período ali, o Mamberti também tinha um pensamento assim, mas eu acho que ele tava atrelado a uma coisa mais convencional, sabe, seguia mais a orientação central e teve outro que foi um desastre completo. Tanto que ele foi colocado pra fora da FUNARTE.

Guilles: *Foi o, esqueci o nome.*

Chaves: É, e o diretor executivo. Bom, deixa ele pra lá! Ele também teve boas ideias, ele também teve boas ideias mas o momento não foi é. Eu acho que. Eu acho que tentaram uma ruptura para ampliar a função da FUNARTE, mas a ruptura, a ruptura resultou num fechamento, afunilamento, padronização, num engessamento da FUNARTE e a FUNARTE também passou por um sombreamento muito grande. Vários sombreamentos né! Com a extinção ela foi sombreada totalmente e depois no outro período no Fernando Henrique ela também foi totalmente sombreada e agora tá tendo um outro sombreamento, um pouco menos intenso. Tenta se retomar.

Guilles: *No Fernando Henrique ele teve, tira o Gullar né.*

Chaves: É.

Guilles: *Faz a solicitação pra demissão do Gullar e aí entra um que... eu tenho anotado...*

Chaves: Mais ligado pra, da área editorial.

Guilles: *Isso! Esqueci...*

Chaves: É amazonense...

Guilles: *É...*

Chaves: Como é que ele chama?

Guilles: *Eu tenho anotado...*

Chaves: É, agora foi, foi um período até que a FUNARTE editou bastante coisa interessante também. Então cada um tem o seu, eu acho que não cabe a gente fazer a crítica negativa.

Guilles: *Não, é mais no sentido de pessoas que nortearam, que te colaboraram.*

Chaves: É, eu acho que o Grassi teve uma visão altamente democrática, o Guti tem essa, também essa cabeça, o Mamberti também tinha, mas o Mamberti não conseguiu abrir isso na outra gestão e na primeira gestão foi do Grassi, foi quando os centros foram, o Centro de Artes Visuais, o Centro de Artes Cênicas, o Centro de Música e o Centro de Programas Interligados.

Guilles: *Foi na primeira gestão do governo Lula?*

Chaves: É, primeira gestão. A base do que a FUNARTE tem hoje de projeto são vários, cadê eles? (Xico procura na mesa em seu escritório.). Eu mandei fazer aqui pra você. Ó, esses aqui são os editais da FUNARTE, porque tem ação internacional também, entendeu. Ah, teve o Projeto Pró cultura nesse período intermediário que foi interessante que a gente faz ele até hoje né. Os programas atuais. Tem alguns que não tão aí que foram por exemplo os dois últimos projetos que eu fiz agora, o Bola na Rede pra Copa do Mundo e o, Grande Área, Grande Área de uma certa maneira retoma, são de intervenções urbanas em seis capitais que fizemos agora. Acabou de fazer, já retomamos o projeto curatorial! Agora a gente tá tentando, nós estamos tentando abrir a vertente curatorial porque temos um núcleo de curadores bons na FUNARTE que retornou dos doutorados e período que ficaram fora e temos a possibilidade de convidar curadores não é. É isso que eu gostaria que fosse possível mas no mesmo projeto da REDE, criar um outro projeto que fosse uma rede também, mas é convidando os artistas a mostrar suas obras, artistas que já tenham trajetória, essa falha que eu sinto tem. Você perguntou qual a falha. É o excesso de burocracia que resultou na transformação de tudo em edital.

Guilles: *Em edital.*

Chaves: Menos as ações internacionais, porque tivemos o Brasil na França, na primeira gestão do Grassi, tivemos Brasil em Portugal na segunda! Foram projetos curatoriais,

alguns determinados pela própria organização do evento e outros que nós mesmos determinamos. Quer ver, esse aqui, cadê? Ah, esse aqui o OBRANOME inclusive é seu tó!

Guilles: *Opa! Obrigado! Bonito hein!*

Chaves: Esse feito em Portugal, e já é uma versão já, a quarta edição dele. Teve o Hélio Oiticica né, Museu é o Mundo, vou te dar um também! Até ele é um projeto lega, muito bom! Bom agora nós temos projetos que tão aí sendo executados, terminando esse aí de Grande Área, que é uma coisa de ocupação, pô Grande Área é de fora da galeria. risos Sem excluir a galeria!

Guilles: *Sem excluir a galeria.*

Chaves: Sem negar a questão museológica!

Guilles: *É interessante fazer essa reflexão também.*

Chaves: É.

Guilles: *Em 1978 a FUNARTE decidiu levar as bases administrativas do Salão Nacional de Artes Plásticas para Brasília. Quais foram os motivos e porque os artistas cariocas discordaram enquanto os paulistas apoiaram? Você vivenciou esses fatos?*

Chaves: Não é eu tava fora.

Guilles: *Hoje muitas pessoas continuam indicando que seria a FUNARTE tivesse sua central em Brasília. Você acredita que isto melhoraria a atuação da FUNARTE, mesmo em plena era da informação via internet?*

Chaves: Não, a internet num, num. Eu acho o seguinte, a Ciência da Comunicação tem uma base fundamental dela que é o diálogo entre tecnologia, né a mídia no caso e a relação interpessoal. Se eu não tivesse essa relação que eu tô conversando com você ao vivo, será que ela teria a mesma, é, é, representação ou a mesma força?

Guilles: *Não.*

Chaves: Se fosse por internet?

Guilles: *Seria diferente.*

Chaves: Seria diferente. Cê num tá olhando no olho, não tá em contato pessoal, então. A Rede teve muito essa base, tenho até escrito, como meu texto isso que essa aliança né. Não é bem uma aliança, essa incor... integração da tecnologia com a relação interpessoal é fundamental. Isso é uma das coisas que eu tava comentando que tava acontecendo comigo. Então tanto faz no fundo, tanto faria nesse caso! Tá em Brasília como tá em Fortaleza, mas eu acho que geograficamente, historicamente, ela tá, deve estar num lugar para onde todo mundo queira convergir, sabe, seja Rio/São Paulo, aqui estão os mercados de arte, né, grande parte dos artistas estão circulando por aqui, São Paulo. Não existe um artista paulista! Né, isso, tá acabando! Ou carioca!

Guilles: *É mundo globalizado.*

Chaves: Né, não. Artista é artista! Num tem mais esse.

Guilles: *Eu sou do mundo né.*

Chaves: É então, mas então eu acho que facilitaria muito mais ela ser realizada, vamos dizer o Salão ser realizado onde já tem esse histórico do que ser transferido pra Brasília. Ou pra uma outra cidade que não tem história nesse sentido. Pode-se fazer outra coisa! Sei lá.

Guilles: *Ah sim, sim.*

Chaves: Quando nós fizemos esses projetos todos, de ocupação de galeria, Rede etc, o Salão perdeu importância! Por quê? A obra não tá circulando? Não tá havendo uma difusão? Pra quê premiar? Que ideia é essa de prêmio? Será que prêmio é legal? Igual a gente sempre chama os editais de prêmio por uma questão administrativa, jurídica.

Guilles: *Sim.*

Chaves: Na verdade não é prêmio. Bolsa! Sabe, ou outra coisa.

Guilles: *Entendi.*

Chaves: Você tem que arrumar formas jurídicas pra poder justificar. Será que a gente tá vivendo um momento de premiação? Será que não seria legal de repente fazer uma Trienal né, ao invés de um salão. Né o salão tá muito associado a um espaço fechado né. Salão!

Guilles: *É.*

Chaves: Sala grande! Salão! risos

Guilles: *risos*

Chaves: Mensalão! risos Tô brincando.

Guilles: *risos*

Chaves: Eu acho isso hoje, a galeria é o espaço expositivo, fechado né, onde tem uma janela que você vê o Mundo! E a cidade, o meio ambiente, o campo, o mar, o céu. Então teria que ser um salão destes! Então o nome já não é salão, a não ser que se considere como conceito um salão de fora!

Guilles: *O espaço... é o espaço de consagração, ele, num mundo tão amplo é complicado.*

Chaves: É e a internet! Você pode ter uma obra virtual. Né, pode estar nas nuvens!

Guilles: *Exato.*

Chaves: Então, não tem, não vejo sentido fazer um salão nacional mais.

Guilles: *Na história da primeira FUNARTE o quarto Salão Nacional de Artes Plásticas foi o primeiro formulado para ter maior representatividade e presença nas diversas regiões brasileiras. Atualmente quais são os procedimentos para que as ações da FUNARTE resultem numa efetiva presença nacional? De certa maneira você já tem...*

Chaves: Já respondi. São os programas que atendem desde a reflexão crítica até, cê vai ver aí na relação de projetos, até a realização de exposições, intervenções e....

Guilles: *Na parte editorial?*

Chaves: Publicações.

Guilles: *Publicações, vídeos, DVDs.*

Guilles: *Sabemos a importância dos simpósios que acompanharam os salões nacionais, até 1985, os simpósios. Participavam a ABAPP.*

Chaves: Conheço.

Guilles: *Você participou? Quais, hoje quais eventos são equivalentes? Há encontros nacionais com debates intensos para discutir as artes no país?*

Chaves: Pela Rede a gente faz vários debates nacionais, fizemos várias vezes. Em vários lugares. Estes debates era deslocados de repente, pra Recife e outro em, Terezina, com pessoas que pudessem acessar aquilo, da própria região, num tem assim eu gostaria que um Seminário Nacional, eu acho que tá na época de avaliar isso tudo que foi feito. Sabe assim, publicamente! Sabe, um grande seminário, acho que tá na hora de fazer isso. E também não tem mais a ABAPP, tem, agora, o que tem, é a, o colegiado.

Guilles: *Colegiado? Trabalha junto?*

Chaves: Isso, de artes visuais, de cênicas, de artes ciências e de arte popular e etc.

Guilles: *Colegiado seria o equivalente aos antigos conselhos?*

Chaves: Seria, não eles são artistas e críticos e pessoas ligadas, quer dizer, os profissionais de arte que elegem representantes e formam um colegiado estadual, que tem uma representação única.

Guilles: *Aquela, aquela estrutura do Conselho, aquele Conselho por exemplo que tinha que ele...*

Chaves: Acabou! Eu acho que devia ter o conselho também!

Guilles: *O Conselho Nacional de Artes Plásticas.*

Chaves: Eu acho que devia ter o conselho além do colegiado. Porque o conselho ele reúne pessoas que tem o conhecimento, uma trajetória e um reconhecimento maior! Maior, um conhecimento maior mesmo! Na, no conhecimento da Arte de forma geral, profissionais que ao longo do tempo, amadureceram uma série de ideias, e presenciaram, participaram, das atividades, contribuíram bastante. Então eu acho que se formaria um conselho e é o colegiado pra ter uma representação da sociedade civil.

Guilles: *Esse colegiado, ele é organizado pela FUNARTE?*

Chaves: A FUNARTE tem, o Ministério da Cultura tem um área, um segmento que organiza isso.

Guilles: *Ah, entendi.*

Chaves: Secretaria de políticas culturais.

Guilles: *Um espaço físico pra eles se encontrarem e tudo isso.*

Chaves: É.

Guilles: *Durante a sua gestão, é atual inclusive. Quais foram os maiores técnicos, administrativos e políticos enfrentados. Eu acho que você já citou alguns né, mas....*

Chaves: Eu citei alguns. Os políticos são os sombreamentos né. Que interrompem o projeto para a mudança dele, ou substituição. Alguns vem para o bem! E alguns são, todos os projetos que tem hoje aqui são o resultado dos projetos iniciados naqueles, sei lá quantos, acho que foram oito que eu fiz naquela época. São até hoje.

Guilles: *Citou uns dez.*

Chaves: É dez. Dez projetos!

Guilles: *Escreveu em uma semana.*

Chaves: Sem contar nos que resultaram daí, eles vieram daí. É, projetos que retomam o passado, não tem nenhum. Tem uma possibilidade aí que a gente tá encaminhando o projeto de fazer uma releitura da Macunaíma e dos Salões Nacionais, mais pra poder fazer uma avaliação. O que era antes e o que é hoje.

Guilles: *A maioria você já, de certa forma suas respostas já são tão amplas que você foi respondendo várias.*

Chaves: É, né eu fico falando.

Guilles: *Foi respondendo várias aqui! risos*

Chaves: O bicho foi andando, o bicho foi andando. risos

Guilles: *Ah! Qual pro... Você inclusive agora que vai resgatar a Macunaíma né. Qual pro...*

Chaves: Não, é um projeto não de resgatar, de reaver.

Guilles: *Qual projeto do antigo INAP você considera mais relevante um exemplo a ser seguido na área cultural, que possa inclusive ser revivido adequando-o às necessidades atuais?*

Chaves: Olha, eu acho que todos eles estão incorporados. Por exemplo, um projeto de oficinas que tinha naquela época era o Projeto Arco-Íris.

Guilles: *Isso, Projeto Arco-Íris.*

Chaves: Mas o Projeto Arco-Íris era o cara que ia dar a oficina e ou uma palestra.

Guilles: *Ele vinha de outro estado.*

Chaves: Então a gente, quando fez a Rede, um grupo enorme de pessoas locais que também davam oficina e mais os que chegavam fora, então ele era mais amplo. Ele foi feito na extensão nacional também, mas assim de grande dimensão.

Guilles: *Qual projeto do CEAV você se orgulha mais de ter criado.*

Chaves: A Rede.

Guilles: *A Rede. Após as primeiras eleições diretas de 82 os governos estaduais multiplicam as secretarias de cultura. Isto alterou, prejudicou a atuação do INAP, como isto ocorre nos dias de hoje em relação ao CEAV?*

Chaves: As secretarias?

Guilles: *É.*

Chaves: É, hoje elas se relacionam com a gente colaborando com vários projetos! Dando carta de anuência pra poder realizar um evento previsto em edital ou não né, isso foi criado na Rede, foi estabelecido na Rede! O compromisso da secretaria de cultura local com um projeto que tá sendo enviado praticamente pago! Mas ele entraria com uma contrapartida, por que houve, naquela época houve um comprometimento.

Guilles: *Então as secretarias estaduais elas tem uma verba própria, que vem direto pra ela atuar.*

Chaves: É, lá.

Guilles: *E ela também pode acessar a FUNARTE.*

Chaves: Através dos editais.

Guilles: Através dos editais.

Chaves: O edital é proposto, ela aceita, o edital já vai financiado.

Guilles: E ela recebe as questões locais.

Chaves: É, ela por exemplo disponibiliza espaço.

Guilles: Entendi, tem uma ação conjunta.

Chaves: Tem uma ação conjunta.

Guilles: Que bacana.

Chaves: Porque é interesse também deles, praticamente não desembolsam quase que recurso nenhum.

Guilles: Então nessa, nesse novo formato da FUNARTE o CEAV há uma, há um diálogo melhor nesse.

Chaves: Tem um diálogo maior, melhor. Eu acho que a gente deveria ter um projeto curatorial porque algumas secretarias não tem recurso ou não tem essa visão da arte contemporânea.

Guilles: Sim, entendi.

Chaves: Então é preciso que a gente volte nesses lugares, né que perderam essa força como é o caso de alguns lugares, Rondônia, é Mato Grosso.

Guilles: Sim, sim.

Chaves: Alguns lugares houve uma queda!

Guilles: Pra fortalecimento técnico.

Chaves: Pra fortalecimento de coisas que já existiram, porque tem muita gente que fez mestrado, doutorado já saiu de lá.

Guilles: Entendi.

Chaves: Entendeu, é, artistas migraram.

Guilles: *Tão aqui no Rio né! risos*

Chaves: Tão no Rio, São Paulo. Mas é por isso que eu digo, o Rio e São Paulo, porque não tinha que ser aqui!

Guilles: *É. risos*

Chaves: Por que um edital, antes tiveram editais que contemplam, dois do Rio e dois da Amazônia. Por que se aqui tem 800 e na Amazônia tem 10! Concorrentes. Né, é uma pergunta que todo mundo faz! Os regionalistas não fazem essa pergunta. risos

Guilles: *risos*

Chaves: Que é lógico que, o cara quer que vá pra lá o projeto dali, que ele tenha chance de editar um livro, de fazer uma exposição. Entendeu, eu vejo assim, o Rio, São Paulo, os grandes centros urbanos são compostos por gente de todo país! E fora do país também!

Guilles: *Ah, o Carlos Vergara é gaúcho né!. A Rute Gusmão da ABAPP é do Sul também né?*

Chaves: É gaúcho, tá aqui! Então eu sou, eu nasci em Minas Gerais, mas sou brasileiro e carioca, sou, eu sei lá de onde eu sou...

Guilles: *Um brasileiro... risos*

Chaves: Eu sou.... risos

Guilles: ... multi, multi estadual!

Chaves: Não, eu tenho visto isso nas comissões. As vezes você forma uma comissão como normalmente se exige. Não é obrigatório, mas é, tem uma recomendação! De ter um pelo menos, um membro de cada região. Sabe o que eu tenho constatado? Que eles não ficam puxando sardinha com tendências, com, com...

Guilles: *Tendência...*

Chaves: Eles não são tendenciosos no sentido de forçar a barra pra um artista local.

Guilles: *Sei, sei.*

Chaves: Não, eles tem uma visão global do país. Por exemplo, Pernambuco teve um edital lá que só teve duas vagas em Recife, pra FUNARTE lá que tava representando a FUNARTE em Recife. Entraram dois de fora! De Pernambuco. Eu, a comissão era formada só quase gente do Nordeste.

Guilles: Dois de fora de outra cidade?

Chaves: De outra cidade porque todos os editais são nacionais!

Guilles: Olha só.

Chaves: Não são regionais.

Guilles: Interessante. Isso é muito interessante! Um contraponto com o que ocorria antes nos anos 70.

Chaves: É tinha uma coisa de lutar por, pela linguagem local, mas era necessário se auto afirmar, entende.

Guilles: Tinha as votações, tinha-se que recorrer as votações pela ABAPP. A ABAPP fazia votações nacionais pra se decidir.

Chaves: Exatamente. Teve uma certa colaboração.

Guilles: Tem a sua importância histórica, a sua necessidade, mas...

Chaves: Agora eu sinto que o, os curadores, críticos e artistas que participam das comissões eles olham só o conteúdo do projeto. Se ele é Pernambucano, na terra, de, ou é gaúcho, não tem importância, a importância...

Guilles: Até mesmo porque hoje interessa muito na arte contemporânea, nas questões contemporâneas, o olhar do outro né, sobre você? Sobre, um olhar, olhar...

Chaves: Exatamente, é eu vou dizer uma coisa pra você, eu não quero teorizar muito sobre isso, sabe eu acho que o meu papel aqui é um papel de artista!

Guilles: Entendi.

Chaves: Eu não sou um crítico de arte, não sou um curador. Posso fazer até curadoria, mas eu não sou curador, então a minha visão aqui é a minha participação é pra ficar atento e estimular o processo criativo e de reflexão! Se possível ampliar pra área educacional

porque eu acho que a arte contemporânea hoje, agora nesse momento ela é fundamental pro processo de formação educativa do país! Entendeu, porque ela diversifica de uma forma tal! Que nenhum aluno fica frustrado porque não sabe desenhar.

Guilles: *Entendi.*

Chaves: Sabe, ele pode descobrir o que é instalação, ou a performance, ou seja lá qual outra linguagem, a própria tecnologia que permite expressar de forma artística, estética. Que não exige dele um domínio, um domínio único sobre uma determinada linguagem, sabe, ou um material. Então eu acho que a arte contemporânea ela ainda não foi compreendida nesse ponto. Ela precisa de um espaço maior junto com a, ao Ministério da Educação.

Guilles: *A maioria da questões você já respondeu. Por exemplo se eu te perguntar, é. Existe algum projeto equivalente ao Projeto Arco Íris, um projeto como esse seria relevante, você já me respondeu né.*

Chaves: É, esse foi...

Guilles: *A Rede né.*

Chaves: ... bem mais amplo! E os outros complementaram ele.

Guilles: *Em 1979 a Galeria Macunaíma foi destinada exclusivamente a revelação dos novos artistas. Qual programa ou espaço é dedicado à revelação de jovens artistas?*

Chaves: Os editais, a própria Rede, Conexão, quase todos projetos, porque eles não são, tem o Projeto Marcantonio Vilaça que nós não falamos dele.

Guilles: *Marcantonio Vilaça.*

Chaves: São dois projetos do Marcantonio Vilaça, um do CNI Sesi e o outro nosso. Sabia disso?

Guilles: *Não eu não.*

Chaves: Pois fique sabendo, o nosso é voltado pra cobrir lacunas de museus, por isso precisa de uma carta de anuência da instituição que tenha as condições, que cumpra as exigências museológicas pra incorporar a obra de arte. Que tá proposto. Então, por exemplo.

Guilles: *Colabora com o acervo.*

Chaves: Exatamente você amplia os acervos do museu. Então esse, nosso projeto é diferente do CNI SESI. O CNI SESI antecede, mas o Marcos Vilaça quanto tava no tribunal de justiça. Isso aí eu conto aqui pra você. Depois você limpa.

Guilles: Tudo bem!

Chaves: É porque pode ter interpretações maldosas da coisa e não é!

Guilles: Não, na transcrição...

Chaves: O Marcos Vilaça era presidente do Tribunal de Contas da União então quan... ele. Nos contatos que ele tinha, eram boas relações que ele tinha com o empresariado brasileiro, ele conseguiu colocar esse projeto do Marcos Vila... do filho dele, que era, que tem o nome do filho dele, Marcantônio Vilaça pelo CNI SESI, que é iniciativa privada bancando o projeto, mas paralelamente ele encaminhou para o Congresso Nacional pra um deputado, eu não me lembro quem, um projeto de lei instituindo oficialmente o projeto Marcantônio Vilaça de artes plásticas, eu até mudaria, botaria artes visuais hoje! E quando eu cheguei aqui na FUNARTE ele tava sem pai nem mãe aí pelas instituições. Risos. Aprovado no Congresso Nacional com dotação orçamentária! Tava voando! Aí eu falei, não, não, esse é nosso! Então o Grassi assumiu a FUNARTE pegar esse projeto para a FUNARTE. Então demos essa cara a ele de complementar museus que na verdade não é museu da FUNARTE, mas qualquer museu e ele tem essa fisionomia e tá aí esse tempo todo desde 2003. Ou seja a gente entrou na área museoló... do museu também. A FUNARTE tá colaborando.

Guilles: Eu, ao chegar aqui eu me deparei com o relançamento do livro do Cildo Meireles né.

Chaves: É.

Guilles: Com as três garrafas ali da Coca Cola e essa questão aqui de certa maneira já tá respondida!

Chaves: Mais ou menos...

Guilles: Mas eu vou fazer aqui. As publicações da FUNARTE da Coleção ABC entre outras hoje são disputadíssimas em sebos por todo o país, por serem pioneiras e terem excelente qualidade. A FUNARTE pensa hoje uma série de livros, obviamente você me mostrou uma...

Chaves: Olha a gente, desde o projeto editorial...

Guilles: É, que trate especificamente da arte contemporânea brasileira, seria possível uma segunda edição da antiga Coleção ABC? Eu tava até desatualizado não sabia dessa...

Chaves: Olha. O projeto editorial que a gente fez em 2003 e incorporou né em 2004 né, da Glória Ferreira incluía isso tudo, era um leque de coisas! Inclusive a reedição da ABC e ali, e continuidade da ABC! Não só reeditar um projeto, ele reeditaria e faria um outro que dava continuidade ao projeto, mas foi interrompido em 2008, 2009, entendeu ali que houve essa interrupção das edições.

Guilles: Que é aquele período de sombreamento.

Chaves: É, aquele período de sombreamento interno, talvez. risos Tem que rir, mas tudo bem! risos

Guilles: Que ele vem da presidência da FUNARTE?

Chaves: É partiu dali, daquele pedaço!

Guilles: Não do Ministério, não tem nada a ver.

Chaves: Não, não isso foi interno, uma tentativa de mudança de rumo, mas uma mudança de rumo sem considerar a trajetória né, então. risos Então aí, fizemos, reeditamos também o Zé Oiticica, fotografia na época. Uma pena é não ter ele aqui pra te dar. Esse já foi, já esgotou, e aí na gestão do Ricardo Resende reeditaram esse do Cildo e eu acho que o do Antonio Manuel, então acho que foi do Cildo só.

Guilles: Antonio Manuel.

Chaves: Não foi só do Cildo e aí parou por isso mesmo!

Guilles: Do Antonio Manuel, eu tenho a ori... a primeira.

Chaves: É lá, lá de trás e agora do Cildo.

Guilles: É.

Chaves: Era pra reeditar todos eles, mas aí também, interrompido! Não sei o que aconteceu ali que... cravou.

Guilles: *Na minha pesquisa de mestrado eu consegui levantar até o nome da modelo que participou com, do, do Antonio Manuel.*

Chaves: Ah é?

Guilles: *Ela, consegui umas entrevistas, no material de época, jornais.*

Chaves: Bom, muito bom!

Guilles: *É. Um momento áureo da instituição muito comentado por outros entrevistados foi a confluência na FUNARTE de Aloísio Magalhães como Secretário de Cultura em conjunto com a Diretora Executiva Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão.*

Chaves: Sim.

Guilles: *Você vivenciou este período, gostaria de tecer algum comentário?*

Chaves: Eu vivenciei este período. Cara, eu não posso falar tudo que eu gostaria. Foi um período interessante, bom entendeu Mas eu acho que ali nesse período a FUNARTE já atinge um ponto alto da curva.

Guilles: *É muito comentado que a Edméa ela fazia, ela reunia todos os técnicos e repartia as ações...*

Chaves: É, foi, mas a partir daí não sei o que aconteceu, eu acho que esse ponto, foi o ponto onde a FUNARTE começa a cair.

Guilles: *Ela chegou num ponto.*

Chaves: Chegou num ponto e ali ela começa e logo em seguida veio o Ziraldo, né o Ziraldo foi uma pessoa, ele é altamente lúcido, dinâmico, inteligente mas ele não foi compreendido ali naquela função dele eu houve uma, uma, é, a diretora executiva da FUNARTE, a Maria Luiza Librandi, é se conflitava com ele, sabe no sentido de ver quem é que realmente tocava a FUNARTE. Quem é que seria realmente o presidente efetivo da FUNARTE, o Roberto Parreira era o diretor executivo com cara de presidente e o Antônio Houaiss era um presidente mais decorativo, era uma figura, então a FUNARTE tinha esse, essa fisionomia do presidente estar mais decorativamente, sei lá qual o termo hoje decorativo deve estar superado. É, de prestígio e o diretor executivo que faz! Né, é o gestor! Então eu acho que ali houve, logo que a Edméa saiu houve um choque porque a Maria Luiza Librandi

veio e conquistou! A direção executiva e o Ziraldo como presidente queria transformar a FUNARTE. Esse período de passagem eu acho que tava a Iole de Freitas e foi um período muito conturbado!

Guilles: *Foi, eu cito no mestrado.*

Chaves: Ao ponto de eu sair do INAP na época. Eu organizei um evento já nessa base de, de aglutinação de linguagens naquele momento, foi anos 90 né ou 80?

Guilles: *Acho que isso começou em 89.*

Chaves: Vê a data, é por aí! Que foi feito em São Paulo e na FUNARTE daqui, eu coordenei, porque era o diretor de galeria, o Conexão Urbana! Juntava Guto Lacaz, Nuno Ramos, uma rapaziada, Sueli Farhi, Alex Hamburger, isso que era uma confusão assim, de gente, tendências diversas e eu fiz essa, a parte do Rio de Janeiro ficou na minha responsabilidade e aí houve um choque de, de objetivos. Primeira vez que eu senti isso! Ao ponto deles terem pedido minha exoneração. Desse período. Então as galerias foram ocupadas por coisas que não eram curadas! Entre aspas pela é, pela direção do INAP que tinha uma outra, um outro enfoque então é por exemplo eu disponibilizei na época os, os, é, os equipamentos, produtores de televisão, por exemplo o Guto Lacaz fazia aquela luta de espada dele. risos E outras coisas. risos

Guilles: *Esse é o período da crítica do Ferreira Gullar em relação ao Salão organizado pela Iole.*

Chaves: É.

Guilles: *Que aí resultou na saída dela né. Tem as movimentações dele junto com José Aparecido e fala com...*

Chaves: É, mas eu vou te dar uma informação aqui que você não tem. Então, não essa que eu vou falar. É, então esse período aí, eu acabei sendo identificado como o cara que iria mexer na estrutura, ia transformar numa coisa mais contemporânea, entendeu, eu já tava trazendo performance, e assim, e tecnologia pra dentro e isso de uma certa maneira batia de frente contra o formalismo que ainda predominava entende. A exatidão da linha, um conceito estabelecido e tal, é que eu já vinha do Parque Lage. Então é, e essa exposição me deu um problema porque de repente entrou na minha sala. Era sala aberta não tinha porta, um monte de gente falando, você tem que tirar esse equipamento da mão desse pessoal, porque esse

equipamento tem que ficar lá embaixo! Aí eu disse o seguinte, não eu não tiro esse equipamento porque ele tá lá embaixo mofando já tem seis meses e eu tô utilizando esse equipamento de vídeo pra fazer um trabalho de linguagem artística contemporânea e eu tinha disponibilizado porque o projeto não tem recursos pra usar o vídeo cassete e os monitores de televisão que tão lá mofando. Aí virou, isso virou uma confusão! Pediram a chave! Eu tinha a chave lá do espaço, porque eu também tinha pedido pra editar lá um material que tinha sido gravado na, no Ceará que era de arte popular, azulejaria popular. risos Isso não entrava! risos Essa ponte com o popular não cabia ali, mas já tinha.

Guilles: *Aí foi o oposto, então se fechou somente nas questões assim daquilo que se preconizava como o top da arte contemporânea?*

Chaves: É, exatamente, por aí!

Chaves: Que era muito legal, entendeu, tudo, mas aquilo, aquela coisa foi um ruído. Eu acho que aquele momento, cê tá lembrando disso, teve um ruído e coincide com a, o, com o Ziraldo na presidência. Então foi pedido minha exoneração e o contínuo, o Paulo Herkenhoff acho que era o chefe de gabinete lá, da Edméa nessa época e o contínuo que levou meu processo de exoneração, era CLT, podia ser demitido! Ele me avisou. Ele hoje é secretário aqui do presidente da FUNARTE. Ele falou. Olha tem um processo de demissão em relação aqui. Aí eu fale, espera aí, se tá com ele na mão, ele falou tô com ele na mão. Quando você chegar no ouvido deles, diz que eu sou sobrinho do Almirante. O processo sumiu! Ninguém sabe onde ele foi parar! Eu não sou sobrinho do Almirante

Guilles: *risos Esse foi o melhor! risos*

Chaves: E ele era vice presidente.

Guilles: *Esse foi melhor do que o jogo de xadrez do Duchamp!*

Chaves: É risos

Guilles: *risos Que o jogo de xadrez do Duchamp! risos*

Chaves: risos Aí eu, mas aí eu saí do INAP porque o nível de conflito aumentou, eu não posso nomear as pessoas! Assim, desse dia. Eu fiz um manifesto que chamava Ahhhhhh!

Guilles: *Sei. Mas eu goste de imaginar que...*

Chaves: risos Eu tenho esse texto desse manifesto. risos E a o Ziraldo me chamou pra assessoria dele. Conheço o Ziraldo, pô a gente se relaciona com o mundo de fora! Sou artista! Entendeu, não fico relacionando no mundo da burocracia só, eu vou lá! Porque o trabalho as vezes tem que exercer funções burocráticas chatas, complicado né. O Ziraldo pra assessoria e montou a assessoria e criou um galpão, conseguiu um galpão no cais do porto, pioneiro, porque a FUNARTE iria ganhar esse galpão, ganhou esse galpão. E era um galpão cara, de 100 mil metros quadrados!

Guilles: *Nossa!*

Chaves: Dois andares!

Guilles: *É um hangar!*

Chaves: Aí a gente levou pra lá, Grande Otelo, era, ia ser um espaço de oficinas, de, experimental da FUNARTE. Os estúdios de som! Tava tudo pensado. E eu escrevi esse projeto! Eu e um outro poeta que tava na FUNARTE, era o Paulo Farah, que ele era parecerista da assessoria especial da FUNARTE e mais a Emilia que era jornalista, hoje fez um filme sobre sociedades aí, a Fátima que era jornalista e era uma equipe assim meio de difusão e assessoria de, da presidência de onde saíram outros projetos, aí eu fiz esse projeto. Lá foi Lúcio Costa, foi uma galera de teatro, de artes visuais pra ver o espaço e dali sairia uma ideia de como ocupá-lo. O Lúcio Costa deu uma ideia do caramba! Disse que tinha uns lugares assim, disse que tinha uma lona que poderia fazer ambientes e com essa lona mudava de lugar e criava outro. Uma coisa orgânica!

Guilles: *Hoje tem até empresas que fornecem!*

Chaves: É?

Guilles: *Isso.*

Chaves: Então tinha, e aí a gente fez esse projeto e quando, precisava de um parecer dos diretores da, dos institutos, aí vieram acho que dois pareceres aprovando e veio um parecer da Iole negando dizendo que a FUNARTE não tinha que ter espaço experimental pra aplicação nenhuma, e o outro cara que era o Ermínio dizendo que também não tinha que ter estúdio de som sofisticado, uma coisa dessas. E aí sem o parecer deles a, o projeto não poderia ser aprovado, então a gente perdeu o primeiro galpão! No cais do porto que a gente teria. Aí, como perdeu, mas? Ficou aquilo em banho Maria e então eu pedi pra ir pra lá o

Noilton Nunes pra fazer o filme dele que é sobre o, como chama, pioneiro, que até hoje ele não terminou! risos Então o Noiton ocupou aquele galpão como se fosse um estúdio, que senão iríamos perder. Tem até uma foto minha com um tripé da fotógrafa do O Globo, uma matéria que fez eu assim na porta do...

Guilles: Do galpão.

Chaves: ... do galpão com o tripé como se fosse uma arma! risos

Guilles: risos

Chaves: risos Então, e aquele espaço foi ocupado pelo cinema até se decidir, mas nunca se decidiu, teve um dia. Telefone do Xico toca e interrompe a explicação.

Chaves ao telefone: É minha filha. Alô, sim. Eu num sei Joana eu não entendo disso, a gente tem que ir lá saber. Tá? Isso, tem que levar! Tem que levar. É eu sei, eu tô sabendo, mas eu não entendo nada disso dessas tecnologias. Vamu ver se a gente vai lá hoje ou amanhã tá? Beijinho. Tchau.

Chaves volta para a entrevista: Aí, cara tô te contando uma coisa, porque tem coisas que eu vou me lembrando. Então nós perdemos esse galpão, era hoje pra FUNARTE ter sido o primeiro galpão, porque depois teve um projeto de ocupação lá! Do cais do porto, hoje tem lá, né, é um espaço que vai ser nobre! Do Rio de Janeiro. É um espaço de dois mil metros quadrados que entrava, o trilho do trem passava por dentro, então dava pra chegar obras gigantes!

Guilles: Nossa. Esse espaço hoje tá na mão de outra instituição.

Chaves: Não aí ele tá lá! Não sei que ele virou. Aí o ministro da época, acho que não se convenceu, que o espaço seria fundamental. Porque houve também isso! Não teve um, não houve uma aprovação né, geral da direção da FUNARTE. O Ziraldo ficou só com dois institutos apoiando. risos A fotografia eu acho e artes gráficas e a música erudita aprovando. As artes plásticas e a música popular não aprovaram.

Guilles: Ludwig, não, INM era o...

Chaves: Tinha o Edino Krieger, ainda eu acho que

Guilles: Edino Krieger.

Chaves: Não, o Edino é depois, não sei se ele tava na presidência na época. É bem provável que tenha sido ele. Então é, perdeu esse galpão. Muito por falta dessa visão de que as artes visuais, já tinham mudado, já tavam mudando de feição então ela precisava de fato de espaço, espaços experimentais e coisas que pudesse estimular a produção de fato. Podia ser um modelo aquilo lá pra.

Guilles: *Essa, essa ques... essa próxima você já também você já respondeu mas é bom ser mais enfático. Como foi pra você a extinção da primeira FUNARTE em 17 de março de 1990? Foi necessário, ou um exagero?*

Chaves: O que foi?

Guilles: *A extinção da primeira FUNARTE.*

Chaves: Ah foi um absurdo! Foi um absurdo porque ali eu acho que o, o correto seria retomar a FUNARTE por um governo eleito democraticamente, o primeiro! Pelo Fernando Collor, né ele veio propondo uma mudança! No país e andou pra trás! Retrocedeu, acabou com a instituição que já tava, que tinha colaborado pro desenvolvimento das artes no país, ao invés de jogar, de extinguir ele devia ter era estimulado, o crescimento dela, a multiplicação dela em todo país. Eu acho que é isso! Né, porque, outra coisa que aconteceu. Pior do que isso! Foi o enquadramento dos funcionários que eram CLT no serviço público. Então muita gente aceitou porque iria ter a estabilidade e a estabilidade o salário foi caindo. Então hoje se de alto nível da FUNARTE naquela época, que estaria hoje. Ele hoje teria um salário de vinte mil reais se fosse CLT. O salário de top da FUNARTE hoje tá em cinco mil reais.

Guilles: *Nossa.*

Chaves: Teve uns que aposentaram ficaram com a metade.

Guilles: *Pois é. Você poderia falar sobre as disputas e posições antagônicas no entendimento da arte contemporânea entre Ferreira Gullar e a diretoria do INAP de Iole de Freitas. Hoje e dia existem pessoas com as mesmas posições contrárias no entendimento da arte contemporânea atuando na FUNARTE direta ou indiretamente?*

Chaves: Eu acho que hoje não tem. Porque eu acho que foi tão convincente essa ampliação de campo das artes visuais que não cabe mais esse debate. Eu acho.

Guilles: *Sei, sei.*

Chaves: Sabe.

Guilles: *Mas você se colocaria mais no pensamento do Gullar, naquele, naquele evento? O Salão Nacional? Ou da Iole?*

Chaves: Nenhum dos dois.

Guilles: *Nenhum dos dois.*

Chaves: Não. Vou ser outro pensamento.

Guilles: *Esse pensamento transdisciplinar que você citou.*

Chaves: É, eu tô fora disso em todos. Transterritorialista neste caso.

Guilles: *Entendo.*

Chaves: Não é nem transdisciplinar só mais.

Guilles: *Você não...*

Chaves: Nem interdisciplinar. Trans... territorial! Sei lá que trans é esse...

Guilles: *risos*

Chaves: Sei que é um transe!

Guilles: *risos Um trans!*

Chaves: Entendeu é um transe. Você tá, então esse transe ele é altamente energético e tá em expansão. Então tanto Ferreira Gullar pode ter razão em determinado momento como a Iole de Freitas pode ter razão em outro. Cabe os dois. risos Tem espaço pros dois! Entendeu a diferença entre o Macunaíma e o Poronominare. Eu tô, eu tenho um trabalho que eu escrevi, tá inédito que é uma lenda, sabe uma lenda manifesto, que pega a origem da, na mesma região que existiu Macunaíma tinha o Poronominare que é um outro mito. Então Macunaíma...

Guilles: *Paulo Emílio?*

Chaves: Poronominare.

Guilles: *Pólo? Pólo?*

Chaves: Poronominare.

Guilles: *Agora que eu... Poronominare.*

Chaves: É um mito.

Guilles: *Sei.*

Chaves: Então os dois tem uma diferença enorme. O Macunaíma e ele são vizinhos. Os dois mitos. O Macunaíma foi o Mário de Andrade que definiu daquela maneira, ele é um herói sem caráter, eu acho que não existe esse negócio de herói sem caráter! Entendeu. Né que é falta de caráter? Pro índio? Né, o índio não tem essa, o caráter é coisa de branco. Né um modelo comportamental pra uma sociedade constituída de uma determinada forma. Pro índio não existe isso é outra coisa, então foi um erro, mas foi uma ficção que o Mário, que é genial! risos Ele cria um personagem fantástico! risos E que ele nem, esse personagem não existe mais. Agora o Poronominare ele é, ele é uma espécie de incorporação de tudo! Ele agora tá com você aqui agora ele é uma pedra, daqui um segundo ele é uma onça.

Guilles: *Ahhhh...*

Chaves: Entendeu, aí de repente ele é o, o, uma estrela no espaço cósmico, daqui a pouco ele é um tóco.

Guilles: *Isso é animista total!*

Chaves: É, ele é totalmente, então o mundo imaginário e o mundo real pra ele são, a merma coisa!

Guilles: *Olha só.*

Chaves: Então eu acho o Poronominare que é o contemporâneo e o Macunaíma é o modernista. Entendeu? risos

Guilles: *risos*

Chaves: Então ele transitou, isso responde até a outra pergunta. risos Ele tá transitando de Macunaíma para Poronominare.

Guilles: *Olha que legal. Eu vou colocar uma nota de rodapé...*

Chaves: Ele é universalista!

Guilles: *Eu vou colocar uma nota de rodapé para cada um dos dois.*

Chaves: riso É isso! risos

Guilles: *Pro Macunaíma e pro Poronominare.*

Chaves: risos Isso na minha visão entendeu? risos Eu escrevi essa lenda manifesto que contextualiza o Poronominare como o incorporador de tudo!

Guilles: *Nossa que bacana!*

Chaves: Ele é instantâneo, entendeu? Ele não é mais, ele não passa por uma, por um rito de passagem pra incorporar alguma coisa. Ele já é aquilo! Ele só revela aquilo instantaneamente. Ele é tudo isso, ele é tudo ao mesmo tempo! E na origem lá ele é um Caruana, ele é um grau abaixo de Deus! risos

Guilles: *risos*

Chaves: risos Pra não competir né! risos Então a arte contemporânea é um grau abaixo de Deus. risos

Guilles: *Durante o governo do Presidente Itamar Franco, o poeta maranhense, José Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar aos 62 anos assumiu em meado de 1992 a presidência do IBAC.*

Chaves: É.

Guilles: *Como foi este período do Gullar nesta fase embrionária da atual FUNARTE?*

Chaves: Eu saí.

Guilles: Para as artes plásticas, visuais? Você vivenciou este período?

Chaves: Não. Eu saí. Eu ia, comecei a fazer um trabalho com ele aqui com a ocupação do antigo posto de vacinação da Praça XV, um prédio que tava meio ocioso, de colocar ali o espaço Neste da Silveira.

Guilles: *Nise da Silveira!*

Chaves: Que era super legal! Fiz o projeto tatarãtatará, chegamos a fazê-lo! O Centro Cultural da Saúde! Funcionava lá! Hoje é da secretária do ministério. Qual a secretária dela, esqueci, que é mulher do Rodrigo Rollemberg, Márcia Rollemberg! Que é candidato a governador lá no Distrito Federal e a gente fez um projeto, eu e o Nelson Ricardo que é o, o que trabalhava comigo na Rede, né pra montar a Rede, diretor executivo! Fizemos esse projeto lá, fizemos também o Salão de 31 e aí tava tudo bolado pra fazer e tal e deixei também o projeto de ocupação da galeria mais ou menos estruturado com painéis móveis, aqui pra baixo e iria fazer um outro que eu tinha proposto pra ele de atracar um navio. Aí o navio da FUNARTE ó! risos No porto. Atracar um navio aí, aqui na Nise da Silveira com a obra do Bispo do Rosário e esse navio, desses que pode só circular pelo litoral levaria o Bispo do Rosário pelos portos.

Guilles: *Olha, itinerante.*

Chaves: Pelos portos do Brasil, porque o Bispo foi.... risos foi marinheiro né! risos

Guilles: *Ah, olha só.*

Chaves: ... risos Isso foi variantes. Então era o Ferreira. O Ferreira tinha topado então eu achei que o Ferreira ia ser legal, que ele ia topar essas coisas entendeu, essas loucuras de dar uma nova extensão pras artes visuais. Ocupar espaços, criar novas, novos modelos pra mostras, de exposição, de né. Mas aí eu vi que tava muito difícil, as burocracias já ali, gerando, aí eu falei pro, vou aceitar o convite da Heloisa Lustosa, aí falei com ele e fui pra lá. E ele me cedeu numa boa! Nunca tive nenhum conflito com ele. Ele ia lá sempre, via o que eu tava fazendo mas nunca contestou. Então eu não sei se essa questão do Ferreira é uma mudança de posição pessoal dele que ele tem todo direito de ter né? Nós tamu vivendo num mundo diversificado ou não, eu acho que ele partiu de sola pra cima da arte contemporânea, de uma forma, as vezes até meio grosseira e tudo, mas ele é poeta bixo!

Guilles: *Ele tem uma, uma cisma com a arte e tecnologia.*

Chaves: Ele tem uma história, é mais ele foi o cara que participou disso também entendeu?

Guilles: *O Ferreira Gulllar, pô fez o Lembra, sabe eu já fui pegar obra dele de uma exposição em Paris e vários lugares, entende ele tem o Lembra, ele tem o Poema*

Enterrado, Poema Enterrado dele, que nunca foi feito, não chegaram a concluir porque choveu lá e o buraco ficou cheio d'água, é, entende tem, pô várias coisas que são altamente contemporâneas, naquele período! Ele tem o Objeto Não Objeto né, ele tem poemas visuais interessantíssimos, A Formiga, acho que é formiga, Formigueiro! Que ele reeditou agora pouco! Então eu não entendo, não consigo compreender qual o conflito dele, com ele mesmo e o conflito dele com a arte contemporânea. Daí talvez esse choque com a Iole que representava naquele momento a defesa daquelas linguagens que tavam surgindo aí, instalação, a própria obra dela.

Guilles: *É a proposta do Salão era materialidade e representação se eu não me engano! E ele tem uma passa... tem umas entrevistas dele nos jornais da época que ele ligava para os funcionários aqui, que algum explicasse que era essa materialidade e representação, como nenhum ali acho que atendeu o telefone no momento tava preparado pra responder. Ele coloca essa nota no jornal nessa entrevista que, nem mesmo os funcionários da FUNARTE sabiam... risos.*

Chaves: Funcionário da FUNARTE ali naquela época ali certamente também já tava meio que pedindo demissão! Eu acho que toda polêmica é legal sabe. É uma pena que a gente, não tenha tanta polêmica hoje!

Guilles: *Agora, a diferença dos dois salões é a quantidade de artistas, no salão posterior, organizado por ele...*

Chaves: É.

Guilles: *... tem muitos artistas. Porque a grande reclamação foi a quantidade.*

Chaves: É, olha eu prefiro não entrar nessa conceitual não porque eu não tava muito ligado à questão de salão.

Guilles: *Sei.*

Chaves: Sabe, porque a coordenadora do salão na época que eu trabalhei aqui ela é minha substituta, Andrea Paes.

Guilles: *Olha só, ela deve saber bastante.*

Chaves: Ela era a coordenadora executiva do Salão entendeu, é. Ela acha até que o Salão deve voltar!

Guilles: *É eu ia te fazer essa pergunta.*

Chaves: Depois ela foi coordenadora do Pronac, anos! Ela é uma funcionária de primeiríssima!

Guilles: *Impressionante aqui é como as questões aqui elas estão atentas com o andar da conversa. Hoje nós não temos nada que se assemelhe ao antigo Salão Nacional de Artes Plásticas. Qual evento mais se aproxima do antigo Salão? Você considera saudosista e ou anacrônico a possibilidade de se ressuscitar o Salão Nacional?*

Chaves: Eu considero! No entanto quando, uns dos projetos que eu fiz aqui que não foi executado, porque não liberaram recurso suficiente. Foi a Trienal de Artes Visuais. Eu cheguei a escrever esse projeto, tentamos retomar ele de forma independente recentemente com Zezinho Oiticica, Glória Ferreira e outros mais...

Andre Gilles: *Então, uma Trienal seria mais construtiva?*

Chaves: Seria mais construtiva! Eu acho que Salão não, isso que eu já te falei. Eu acho que é anacrônico sim, é meio saudosista, o sistema, é premiação! Esse negócio todo aí eu.

Guilles: *Tinha prêmio exterior.*

Chaves: É, prêmio viagem exterior, eu paguei né. Hoje todo mundo viaja pro exterior, você as vezes nem precisa, cê entra na internet. risos Você vai! risos

Guilles: *risos Tá mais barato, a passagem pra Nova York tá mais barato...*

Chaves: Botaram o prêmio de viagem ao exterior na época dos salões, Salão de 31, o cara ficava lá dois anos, três. Por quê? Cê sabe, cê frequentar?

Guilles: *Como o Bernadelli!*

Chaves: É isso! Né, aprender a misturar tinta, ter na arte né daquele momento ali, a mais avançada, sabe, o impressionismo, né, participar ali. Hoje não! Hoje tu vai. Teve um artista que recusou o prêmio viagem ao exterior! Ele morreu, é o... gravurista, fazia umas gravuras enormes! Pô, como ele chama? Ele morreu, ficou louco, ah, eu botei ele pra dormir lá no galpão uma época. Porque o Betinho me pediu pra ajudar, aí eu falei, olha eu só tenho aquele galpão.

Guilles: *Mas qual que é o nome do artista?*

Chaves: É o...

Guilles: *É um gravador?*

Chaves: É. Ah, quem conhece o Salão vai lembrar o nome dele! Hoje eu pensei muito porque eu coordenei as artes visuais na campanha do Betinho né. Aí fiz um negócio chamado Distribuição de Renda, que eu tenho um grupo de artistas aí. A gente comprou renda, né, de rolo lá no... risos ... Saara, um rolo e um monte de clipes. Então a gente cortava com a tesoura e o cara botava aqui assim como se fosse um crachá.

Guilles: *Distribuição de renda. risos*

Chaves: E era distribuição de renda a gente ia distribuindo na passeada do, da Fome. Deu quase um milhão de pessoas!

Guilles: *Nossa!*

Chaves: Aí o Lula veio, tava lá em cima do, saiu até a notinha no JB⁶ na época. Porque o Brasil precisa ter... né do, da fome, aquele negócio da fome, o Lula... risos que o povo deve comer e tal! risos Aí eu cheguei em baixo do Lula, mostrei a renda e falei, redistribuição de renda! E ele: Por que distribuição de renda! risos. O tró... a porra da renda entrou no discurso do Lula né! risos

Guilles: *Olha só!*

Chaves: Então era aí, nessa época, esse cara tava como mendigo na rua e a mãe dele junto com ele, também virou mendiga, era um escultor negro, pô cara, como que eu não vou lembrar o nome dele! Ele tinha, Messias! Zé Messias!

Guilles: *Zé Messias.*

Chaves: Zé Messias.

Guilles: *Que situação hein?*

Chaves: Ele se recusou a ir pro exterior, porque ele era pobre e precisava do dinheiro pra comer! Na época que ele ganhou o prêmio foi.

⁶ Jornal do Brasil.

Guilles: *Mas ele pegou o recurso e usou?*

Chaves: E usou. Aqui, teve que mexer lá no, na premiação dele. Pra ele pegar esse dinheiro. Ele sempre foi pobre e morreu assim, louco! Mendigo.

Guilles: *É não tinha sentido... Puxa vida.*

Chaves: Teve um dia que ele entrou no Parque Lage e pegou todo os cenários do pessoal de dança que tava lá e escondeu tudo no meio do mato! risos

Guilles: *risos É, esse aqui é bom perguntar mas eu já imagino a resposta. Pode-se dizer que a arte contemporânea brasileira que procura os recursos do CEAV... Primeiro assim, arte contemporânea brasileira né! Eu não sei nem porque eu botei isso aqui...*

Chaves: Mas aí tudo bem.

Guilles: *Que procura os recursos do CEAV tem alguma característica específica, algum elo que conecte a produção atual dos jovens artistas por exemplo, em geral? Caso contrario. As manifestações são bastante heterogêneas, de grande complexidade?*

Chaves: É, eu já respondi isso! Todos os projetos da gente aqui tanto são voltados para o artista jovem quanto pro outro. A gente não faz essa diferença mas os editais são mais procurados pelos artistas novos, jovens do que pelos que são consagrados. Né por isso que eu acho que precisa ter um projeto só pra artista que tem um trajetória.

Guilles: *A próxima também acho que você já me respondeu mesmo isoladamente nas várias questões anteriores mas. Nos anos 60 e 70 tendências internacionais como o Nouveau Réalisme e a Pop Arte, na contramão do expressionismo abstrato e a pintura gestual aportavam por aqui, condizentes com o mundo industrializado onde propagandas da Rhodia e da Shell comunicavam entusiasmo nos lares brasileiros abastados, através dos televisores. Nos dias de hoje vocês gestores percebem alguma influência na nossa arte, oriunda do exterior?*

Chaves: Olha, hoje tudo influencia tudo! Né, eu acho que o acesso à produção artística que tá aí, de uma certa maneira cria uma simbiose né, de troca e tem um fenômeno que tá acontecendo que é interessante, eu tô ele já há algum tempo! É a sincronicidade.

Chaves: Sincronicidade entende e a simultaneidade do processo, de determinados processos criativos. De repente tá surgindo um cara lá na China que tá fazendo a mesma coisa

que um cara que tá fazendo aqui e eles não tiveram nenhum contato. Será que isso veio de que maneira? Ou sempre existiu, eu acho que sempre existiu, mas agora eles estão sendo revelados e sempre tem uma diferença entre um e outro, porque cada um é um, é processado e criado por um artista diferente então, cada um tem a sua, é, a sua linguagem própria mas no entanto eles tem o mesmo perfil as vezes. A população aumentou, a quantidade de artistas, eu acho, a disponibilidade tecnológica de recursos e de materiais também se diversificou então é natural que haja essa simbiose e essas influências se diluam, né tipo, no meio do, de todo o campo, como um todo. Então essas influências sempre existiram entendeu, não tem como hoje você classificar, porque não tem um movimento chinês de arte contemporânea! Assim, não tem um grupo de vanguarda, da, da Suíça! Sabe? O que tem é uma diluição onde cada um é algo, procura um caminho e cada um, é uma linguagem! É, os grupos que eu te falei, os grupos para é, atividades comuns e esses grupos as vezes tem linguagens diferentes, como os coletivos e os outros eventos, agrupamentos de artista pra ocupar um espaço, pensa mais ou menos da mesma forma em relação a uma série de coisas, em relação ao mundo em relação a própria instituição mas não tem. Uma diferença que tem entre, eu acho entra a Pop Arte americana e a nossa, a nossa versão entre aspas aqui, da Nova Figuração é que lá é uma coisa que incorporava a questão do consumo e aqui a nossa incorporou a coisa da marginalidade! Veja Gerchman!

Guilles: *É. Maiolino!*

Chaves: Entendeu? Então não foi a Sopa Campbell.

Guilles: *A Maiolino também né.*

Chaves: É, a Maiolino, tudo, quase todos eles! Tiveram uma visão crítica e política oposta ao sistema de consumo e lá foi a incorporação daquilo, como cultura. Então tem uma diferença grande já ali. Então pode ter que seja linguagem gráfica né, material, a tinta industrial sei lá, uma série de coisas que tem a ver do ponto de vista do material, da referência, do suporte mas a, o nosso conteúdo foi outro.

Guilles: *Foi isso mesmo. Nos anos 70 a chegada de novas tecnologias foi absorvida por toda parte. Por boa parte, desculpa! Por boa parte dos artistas contemporâneos, hoje fora a internet existe algum recurso tecnológico que se destaca na produção? Você tem percebido novas tendências?*

Chico Chaves: Tenho! É o seguinte, o campo da tecnologia é muito diversificado também, então cada dia você tá, chegando uma tecnologia nova. Eu vou dar um exemplo concreto, teorizar sobre isso. Ontem eu recebi uma câmera que eu pedi pra comprar em Nova York pra mim, eu te falei. Aí ela veio com uma, um botão que fotografa em 3D, há poucos anos atrás eles tavam criando uma câmera, duas câmeras num suporte pra fazer o 3D. Agora já tem digitalizado! Então com isso, e com esse recurso você já tem a possibilidade de mais uma outra né, utilização. Lógico que a tecnológica não é linguagem, tecnologia é ferramenta!.

Guilles: *É ferramenta, isso mesmo.*

Chaves: Por isso que não existe Arte Virtual! Imagina Arte Virtual! Arte Digital! Né, como se tivesse um pincel que pintasse sozinho! Então é, não vejo que. Ela te abre possibilidades de você ao perceber o mundo, as questões filosóficas e é, antropológicas, ou o que seja lá, ou estéticas e você utilizar aquela linguagem para realizar uma determinada ideia, mas.

Guilles: *De certa maneira...*

Chaves: Agora abre, porque é seguinte, quer ver uma coisa. Uma macro projeção, projetores poderosos, esse que eu fiz lá em São Paulo, que é de uma artista, me sumiu o nome dela, que ela é paraense. Fiz nas árvores de São Paulo, lá ela fazia isso com populações ribeirinhas dentro de São Paulo, com o vento nas árvores isso mexe, fica vivo! Então de uma certa maneira a tecnologia te possibilita outras leituras né e a criação de outras, outros procedimentos, outras formas de expressão.

Guilles: *E o resultado.*

Chaves: É mas você não tem um artista que a projeção na árvore de uma forma que fique vivo, não adianta. Grafite de bicicleta que passa com dois monitores que são alimentados pelo cilindro da bicicleta e vai projetando nas paredes!

Guilles: *Olha só!*

Chaves: É isso, a rapaziada toda aparece por aqui nos editais, as coisas todas.

Guilles: *Interessante. Então é um dínamo que alimenta a câmera.*

Chaves: O cara inventou isso! Tive que adaptar, aí descobriram que na Europa também tem um, se num sabe se copiou, ou os dois sei lá num sabe se copiou ou se o cara descobriu e foi, só que o cara lá não usa o dínamo. risos

Guilles: É, eu não me lembro se em 2005 ou em 2007 eu botei uns 30 litros de, de tinta num reservatório na garupa da bicicleta e saí pintando o campus da UNICAMP lá, veio a polícia do campus, quase que eu fui.

Chaves: Cê fez uma intervenção.

Guilles: Isso foi em 2005 ou 2007 eu não lembro. Tá me vindo agora as duas datas.

Chaves: Cê fez uma intervenção.

Guilles: E fiz um, um desenho enorme no heliporto, onde ele pousa de vez em quando, o reitor e o governador.

Chaves: Sei. risos

Guilles: Deu um rolo danado, mas enfim. O fato é que na sequência comecei a ver vários vídeos virais usando, que tinham isso de botar reservatório de tinta em um carro ou um...

Chaves: É, não, fez um anúncio de publicidade!

Guilles: E saiu também um, isso que eu ia comentar, vários comerciais de TV com o mesmo...

Chaves: O mesmo.

Guilles: O mesmo princípio.

Chaves: É isso, porque tem uma sincronicidade, as ideias elas tão aí. Entendeu, você, isso não impede que um cara na China tenha a mesma ideia que você. Só que a sua, é sua. Eu falo isso no meu livro. De que eu descobri a poesia concreta sem conhecer o concretismo.

Guilles: Olha só que bacana.

Chaves: Mas não era a mesma coisa.

Guilles: *Tinha uma outra linha.*

Chaves: Tinha uma.

Guilles: *Proporcionalmente falando. Já imagino, mas é, também é depois você vai, vocês vão me fornecer os dados, né os relatórios. Mas proporcionalmente em números a atuação do CEAV ultrapassou a atuação do antigo INAP em sua abrangência e quantidade de projetos? O CEAV é suficiente para a demanda do Brasil atual, caso não você sugeriria uma ampliação, uma adequação?*

Chaves: Não, é, tem que ter mais recursos, tem que ter uma equipe maior, mais qualificada, tem que ter representações, da FUNARTE no caso, diversos estados, podia ter uma rede institucional e tem que ter principalmente uma compreensão do que é arte contemporânea hoje, por parte da instituição.

Guilles: *E também...*

Chaves: Das instituições de forma geral!

Guilles: *Até as secretarias estaduais que você já citou?*

Chaves: Até as estaduais! Todas e os outros ministérios também, porque se a arte contemporânea trabalha com meio ambiente ela tem que ser compreendida pelo meio ambiente, o Ministério da Fazenda tem que compreender porque ela vai deslocar recursos, possibilitar entrada e saída de materiais. Né tem um monte de coisa aí que não estão resolvidas.

Guilles: *E a primeira parte da questão é, e proporcionalmente o CEAV, ele ultrapassou, proporcionalmente? Você acredita que ele ultrapassou o antigo INAP?*

Chaves: Ah, ultrapassou! Tem nem dúvida! Porque ele tanto pode realizar o que foi feito naquela época, e os artistas daquela época que continuam produzindo, como pode pegar toda nova produção e as linguagens que surgiram nesse tempo todo e trazer no mesmo plano! Até o acadêmico!

Guilles: *E fora a ampliação da, das verbas, dos recursos, é pra atingir essa compreensão da arte contemporânea na parte educacional, que você já citou e nas secretarias de todos os órgãos. Quais ações seriam necessárias?*

Chaves: Mais recurso, mais infraestrutura, menos burocracia.

Guilles: Menos burocracia.

Chaves: É.

Guilles: E esse diálogo com ensino.

Chaves: O diálogo com o ensino! Que eu acho fundamental porque a quantidade de artistas que tem hoje dentro das universidades, que fazem mestrado, doutorado e tão se qualificando teoricamente e mermo do ponto de vista de processos criativos é tão grande que esse pessoal tem que ser absorvido! Entende, na totalidade, sabe se o cara termina o mestrado entende, lá na faculdade de, de, na Universidade do, do, é Rio Grande do Norte, ele vai, a opção dele é ficar fazendo concurso, pra tentar aula na própria universidade. Será que não tem uma maneira desse cara, ele fazer, ter um salário razoável pra ele fazer uma experiência, um projeto experimental numa cidade do interior?

Guilles: Como gestor cultural.

Chaves: É, onde possa, desenvolver e aplicar esse conhecimento. É possível!

Guilles: Entendi.

Chaves: Né, e formação de professores de arte!

Guilles: E isso no caso...

Chaves: Formação de professores é importante pra caramba! Não adianta!

Guilles: Isso no caso partiria depois de um intenso debate, sabe, um simpósio, um seminário e depois é levado ao Ministério.

Chaves: Levado ao Ministério. É, por exemplo, com A Rede a gente tentou isso. Requalificar professores e estudantes. E professor participava! De arte, dos seminários da Rede. Via as projeções, discutia, debatia. Mas isso tinha que ser em grande escala! Quer dizer, uma coisa é você fazer uma palestra ou duas palestras pra cem pessoas. Outra coisa é você institucionalizar isso e ter uma frequência.

Guilles: Quando vira lei né!

Chaves: É, vira lei e aquilo, você com o seu mestrado, ir mostrar ele lá no Pará, depois ir na Amazônia, ir no Rio Grande do Sul, aproveitar essa produção acadêmica por exemplo, né não digo que seja só acadêmica, mas a produção acadêmica que produz quilos e quilos e toneladas de teses e colocar esse pessoal pra circular! Quer dizer.

Guilles: *Eu que já trabalhei como professor em oficina de arte nas unidades do SESC por exemplo eu vejo que muitas das pessoas que lidam com arte, dos profissionais que lidam com arte eles tem a formação geralmente em sociologia, em história, em antropologia. Então realmente eu sinto que falta o artista...*

Chaves: Porque o concurso público trata todo mundo no mesmo pé, no mesmo. Teve concurso agora, são nove mil e tantas vagas, candidatos pra cinquenta vagas! Então entra o cara que faz melhor, que responde melhor ao concurso, ele não pode ser limitado, por exemplo eu tentei várias vezes colocar assim, que o cara teria que ter conhecimento no campo das artes visuais pra passar pra aqui. Não, tem que ser tudo igual! Economista, advogado, jornalista, se ele passou no concurso.

Guilles: *Mas então pra que serve a formação do indivíduo? De História da Arte, de...*

Chaves: Num sei! Num sei!

Guilles: *Isso é uma distorção.*

Chaves: Boa pergunta. Pra que serve?

Guilles: *Se esse profissional...*

Chaves: O cara tira, inclusive eu tinha pedido pra colocar que ele deveria ter dois ou três anos de experiência no campo. O que acontece depois com isso. O cara pegou outro concurso pra Receita Federal, vai pagar três vezes mais, ele faz o concurso passa e deixa a FUNARTE.

Guilles: *Uma vaga né fica aberta.*

Chaves: Fica a vaga. Não tem como substituir. Tem que ter outro concurso pra preencher.

Guilles: *Isso demora. Entendi.*

Chaves: Então é, aí cria uma evasão, a FUNARTE tá com 170% de evasão dos últimos concursados.

Guilles: Nossa!

Chaves: E os aposentados vão aposentando né. Os aposentado vão aposentando. risos. Quer dizer, os mais velhos vão aposentando. risos

Guilles: *É, tudo bem que esse texto que eu vou citar agora da Dra. Isaura Botelho ele já tem alguns anos, talvez ele esteja um pouco defasado pro momento que nós vemos, até mesmo o momento do próprio CEAV. Talvez não, de estar com uma certa defasagem, mas eu vou fazer essa questão porque ela é importante. Isaura Botelho em seu artigo Dimensões da Cultura e Política Públicas defende uma ação mais efetiva das esferas públicas na área cultural em oposição às decisões ao que se produz em termos de arte e cultura do setor de marketing das empresas. Acho que ela tá se referindo especificamente à Rouanet, né o uso da Lei Rouanet.*

Chaves: É possível. É.

Guilles: *Ao que se produz em termos de arte e cultura das empresas que utilizam as leis de incentivo. Qual sua opinião sobre o assunto? Qual o lugar da FUNARTE diante desta crítica? A FUNARTE está dentro desta crítica ou seria outra via?*

Chaves: Não eu acho que a FUNARTE seria outra via, porque eu acho que a lei de incentivo por exemplo ela é pra todo mundo. Logicamente que lá dentro tem o campo das artes visuais mas eu acho que devia ter uma orientação é, no sentido de estimular projetos, a realização de projetos que pro... que é... sejam voltados pra o desenvolvimento das artes visuais, contemporânea. Artes Visuais! Vamos falar de uma forma geral! Então tem, eu acho que as instituições que trabalham no campo específico, deviam ter uma pessoa ou um grupo lá pra ver, ajudar no processo seletivo de conteúdo desses projetos. Isso é muito polêmico! Porque vão dizer que tem uma censura, que o governo tá querendo direcionar um determinado campo. Mas eu acho que devia ter pelo menos pra, não, será que isso aqui é necessário mesmo!

Guilles: Entendi.

Chaves: Essa lacuna que, será que tá cobrindo uma lacuna importante pro desenvolvimento das artes e tem de ser gente de alto conhecimento, de o notório saber e de

visão ampla pra poder participar desse processo. Porque senão fica uma coisa puramente voltada pro marketing mesmo. Eu posso tá falando uma coisa que é complicada né, que de uma certa maneira você com isso, aí eu tô interferindo na questão da liberdade, né, de produção, expressão

Guilles: *Há quem diga...*

Chaves: Mas o país é pobre! O país não tem tanto recurso assim pra bancar projetos que a iniciativa privada poderia bancar! Entendeu?

Guilles: *Sim eu entendi.*

Chaves: Eu acho que o governo dar verba pública né, dinheiro de incentivo fiscal, devia de uma certa maneira retornar pro desenvolvimento da educação do conhecimento né, um aprofundamento científico e não pra venda pura e simplesmente um espetáculo e show que já tem.

Guilles: *Ou até mesmo, por exemplo, uma exposição que recebeu recurso através da lei Rouanet, essa exposição ela não pode. Depois o artista, vende os quadros, as pinturas e qual que é o retorno por exemplo, que isso vai pra um museu, que tem se feito essa...*

Chaves: É, num tem, por exemplo a gente tem aqui o Marcantônio Vilaça que é um prêmio, que o cara, a obra dele vai pro museu! E ele recebe pra produzir a obra. Ele já sabe de antemão que aquela obra tem um destino, né.

Guilles: *Nas artes plásticas como que isso. É eu ainda não levantei como isso tem ocorrido, mas por exemplo você vê quando tem uma apresentação de teatro, tem umas cadeiras que são reservadas pra crianças, pro público infantil, tem um retorno, tem uma contrapartida.*

Chaves: Uma contrapartida.

Guilles: *Nas artes visuais não se tem...*

Chaves: Não tem também!

Guilles: *Tem uma.*

Chaves: Não, eu mandei um projeto por exemplo da PETROBRAS ou da ELETROBRAS, que tem uma conexão com a FUNARTE eles sempre tem uma cota de

ingressos, de passagem, sempre bastante ingressos e lugares, eu mas eu não conheço, não sou um conhecedor desse campo.

Guilles: *Do uso da lei Rouanet.*

Chaves: É. Eu fico muito em dúvida por isso eu corro o risco de cometer um equívoco enorme quando eu dei a opinião sobre isso! risos

Guilles: *É eu também vou me aprofundar mais pra poder questionar.*

Chaves: Eu acho que o mercado é que tinha que ser estimulado também sabe. Eu acho que a formação educacional é muito importante, cultural, inclusive pras pessoas consumirem! O produto de arte né, como uma coisa normal, ou um investimento que ele faz, né a classe média alta tem condição de comprar, mas ela não tem informação suficiente pra poder selecionar obra? Ou ela vai ali no cara que tá vendendo uma coisa qualquer só pra decorar a parede e depois aquilo vai pra um sótão e aquilo rasga como eu já vi várias obras importantes, inclusive rasgada no sótão! Eu já vi obra em garagem! De carro, a do Gerchman por exemplo, já vi numa garagem onde o carro entra de ré e o escapamento em cima.

Guilles: *Nossa.*

Chaves: Da, da fase dele Multidões! Que era preto e branco, será que o cara botou lá porque era preto e branco e a fumaça. risos

Guilles: *risos*

Chaves: Aí o Gerchman na época pegou esse trabalho pra restaurar ele. Eu é que achei esse trabalho na garagem, tava lá bonitão, mas ele tava todo.

Guilles: *Detonado.*

Chaves: Detonado.

Guilles: *Que judiação.*

Chaves: O Gerchman deu outro colorido e ficou com o de tinta branca que valia muito mais! Me lembro disso. Então cê corre um risco de um povo conhecimento, sem dar valor a uma obra de arte, abandonar ou comprar qualquer coisa! Né, porque, só pra encher aquele espaço. Isso vai estimular o mercado, vai cair o preço naquele momento depois é um

investimento que ele tem, tem que saber como investir né? Por isso é, hoje o pessoal que tem que compra obra mesmo consultam curador ou crítico pra saber.

Guilles: *Você acredita que os mecanismos destinados para as artes plásticas, as artes visuais em nosso país estão divididos de forma eficaz entre as esferas federal, estadual e municipal?*

Chaves: Os recursos?

Guilles: *É.*

Chaves: Não! Ninguém, eu nem sei como é que eles estão distribuídos de verdade! risos Não tenho a menor noção

Guilles: *Isso é uma informação que eu encontraria no Ministério né?*

Chaves: É, não tenho. Eu sei que é, também não é uma, uma, um investimento assim, é, regular. Não é regular não como diz, cada ano vai mudando o valor, ou esse valor acrescenta.

Guilles: *Progressivo?*

Chaves: Progressivo ou permanente, sabe? É, por exemplo, vou te dar um exemplo aqui. A ocupação das galerias e os projetos do Rede, a gente começou com nada! A galeria, o primeiro projeto era de ocupação, era 127 reais, na época que era artista de peso! Com aquilo eu provei que tinha que pagar, os artistas não tinham que emprestar mais obra pra exposição, porque antes tinha esse modelo né. O cara emprestar a obra, aí a empresa ganha, a instituição ganha em termos de promoção e o artista só emprestou mesmo pra ter visibilidade, não tinha sentido. No ano seguinte já era mil reais! No outro ano era cinco mil! E agora a gente já chegou a cinquenta, cem mil! E alguns outros projetos são 300 mil, teve já projeto de um milhão! Que foi a recuperação de acervo, publicação de catálogo, disponibilidade de site e etc e etc e tal do Gerchman.

Guilles: *Que bacana.*

Chaves: Então a gente foi crescendo. De vez em quando tem um corte orçamentário então a gente. Tem que cortar um projeto sabe?

Guilles: *Sei. Estamos finalizando né, mas é. Você gostaria de acrescentar alguma informação à entrevista, tem algo importante a dizer que não tenha sido perguntado por mim.*

Chaves: Olha, eu teria muita coisa a dizer! Só que eu não me lembro agora! Entendeu.

Guilles: *Sei.*

Chaves: Mas é muita coisa! Que eu, a questão da arte contemporânea em si tá nesse processo de expansão faz com que a sua reflexão também entre num processo de busca permanente e como eu trabalho ao mesmo tempo dentro da instituição e ateliê e produção de arte de forma geral né, no campo da poética visual, da poesia e com ponte, com ponte com várias outras linguagens, aí eu também me sinto parte desse cosmos que tá em expansão, então eu teria que acrescentar um monte de coisas, uma série de coisas que eu queria pra gente conversar!

Guilles: *Sim.*

Chaves: Eu acho que aí tá a relação interpessoal fundamental. Você vai dar uma palestra, você pode mudar o rumo da palestra no meio dependendo da pergunta que é feita pra você.

Guilles: *É verdade.*

Chaves: Você pode pegar uma vertente e ir desdobrando aquela vertente em várias outras! Né eu acho que isso faz parte do que constitui o pensamento contemporâneo, né. Além de ter uma outra coisa aí, nisso aí que, que eu acho que é uma questão que tá acontecendo nas leituras de exposição. Nós vamos entrar na coisa do artista e curador, depois eu vou te dar os nomes, é o processo de livre associação! Você vai encontrar em literatura e vários escritores e tal já, mas o processo de livre associação intimamente ligado ao sentimento né. A sua percepção no mundo, de como você monta a sua leitura de interpretação do mundo que o cerca. Você! Então a arte é um, é um espaço cósmico onde você tá livre pra fazer essas livres associações e as múltiplas leituras que podem ocorrer. O que vai diferenciar a leitura de um guardador de carro que entra num museu e vê uma obra e você que tem uma formação acadêmica! Mas os dois tem duas leituras fantásticas, não interessas se existe algum equívoco, na leitura, se a interpretação é equivocada, o que importa é que faça a leitura. Então acho que tem aí uma outra forma de abordagem. Que a contemporaneidade trouxe ou isso sempre

existiu? Ou a contemporaneidade tá trazendo de volta chamando a atenção pra existência dessa, dessa forma de percepção.

Guilles: *É preciso revelar.*

Chaves: É, se vê visita guiada, coisa assim, cê vê que tem criança ou adultos, vamos dizer, que fazem as perguntas mais inusitadas! É, a pergunta mais comum que você vê, eu vi esses dias nas intervenções que a gente fez aí. Ah, o que quer dizer com isso? Ou seja existe uma curiosidade muito grande em relação ao que você quer dizer com isso? Isso aí potencialmente tá em todas as pessoas! Desde o guardador de carros até um cara que tem pós doutorado em arte contemporânea, em artes visuais. Ele mesmo vai perguntar o que esse artista quis dizer com isso? Então esse, essa curiosidade, sabe essa, essa sensibilização é que provoca o projeto, processo de conhecimento do mundo que muda a qualidade de uma sociedade. Daí ser tão importante na área da educação!

Guilles: *É, essa conexão com a educação?*

Chaves: Com a educação, é uma conexão com a educação, a outra é o material, isso é feito de quê? Não é? Uma pergunta comum! Ah, isso é feito de quê, que é isso? Eu falo é aço. Aço, ah isso é aço, caramba! Isso é feito pra durar muito tempo né! É pra durar muito tempo. E isso aqui é feito de que? Ele é de folha. Ah isso é folha? É, é feito pra durar pouco. Aqui é uma arte que tende pra permanência e essa outra aqui tende pra efemeridade. Ah quer dizer que eu posso fazer uma coisa que acaba? Pode.

Guilles: *De gelo.*

Chaves: É, de gelo, obra de gelo! Então isso, essas, outra questão é a questão do tempo né, o teu tempo não é o mesmo tempo meu. Então essa atemporalidade também começou a cruzar um caminho a ser compreendido. Eu tenho impressão que isso tudo sempre existiu. No mundo da filosofia, da arte, da compreensão do mundo. O que a contemporaneidade tá fazendo é fazer com que isso venha à tona com grande intensidade né e distribuição, né eu acho que a tecnologia devia ser utilizada pra isso mesmo. Eu acho que você pode fazer, pela tecnologia disponível aí, nas mídias que tão aí, seja pela internet ou pelos veículos de comunicação, você pode realmente aí eu volto lá naquilo que eu falei no começo depois que eu morei num lugar que eu percebi que as coisa podiam existir! Que pode num processo de intensificação da comunicação, da educação via, tecnologia de comunicação, você formar sim uma população! Em grande quantidade! Para o conhecimento de coisas que

eles não tem a menor noção! Que exista. Então é possível usar essa tecnologia e você ter 50 anos em 5.

Guilles: *Principalmente se for uma tecnologia que não em falhas, se é confiável e...*

Chaves: Pra isso vai ter que ter gente pra pensar o processo!

Guilles: *Eu participei de alguns eventos acadêmicos da universidade, congressos que tinha na, comunicação à distância, pela tela do computador né. E o sistema, a internet falhava muito, aí foi difícil, acabou não acontecendo de uma forma bacana. Mas é, por exemplo o trabalho que tanto fala o Domenico De Masi né, ele preconizou que isso ia ser uma tendência global, na Suécia, na Finlândia eles trabalha a distância por tele, por tele, teleconferência!*

Chaves: Isso.

Guilles: *De forma muito efetiva porque o equipamento eu acho que ainda, a questão da internet nossa com a câmera a captação de áudio ela ainda falha!*

Chaves: Não, ela é primitiva! Eu acho que a gente tá vivendo os primórdios do mundo tecnológico, ainda, mas a velocidade é exponencial.

Guilles: *Que tá barateando né.*

Chaves: É então tá barateando, tá disponibilizando, no entanto duram menos tempo mas. risos Tão aí! Né quando é que cê imaginou que podia ter um pendrive com a quantidade de informação que cabe naquilo.

Guilles: *Pois é.*

Chaves: De fotografia, filme e o caramba! Né, daqui a pouco o pendrive já era!

Guilles: *Na nuvem.*

Chaves: É já tá, já nem é, já tá nas nuvens! Mas e se tiver uma radiação solar? Como é que você vai? risos

Guilles: *Então no caso da nuvem, eu tava estudando isso, no caso da nuvem eles guardam os dados em três continentes. Pelo menos três continentes! As boas operadoras de, operadoras de nuvem, não sei, deve ter um nome pra isso.*

Chaves: Operadores de nuvem é um negócio fantástico! risos

Guilles: *risos É. risos Elas jogam por exemplo, você salva lá um vídeo seu, ele vai tá salvo no Japão, no Brasil e algum país europeu. Então se uma, um pulso eletromagnético oriundo do Sol eliminar algum desses continentes os seu dados desse vídeo...*

Chaves: Vai tá no outro.

Guilles: *Vai tá no outro e vai becapiado novamente e assim garante.*

Chaves: É eu num sei, mas vão descobrir uma maneira mais segura, mas uma coisa é certa, o planeta vai acabar!

Guilles: *risos Isso eu não tenho dúvida! risos*

Chaves: Eu tenho um trabalho que trata disso.

Guilles: *Tá em tudo, né o Homem quer estar em tudo!*

Chaves: Vai, ele vai acabar, mas antes dele acabar eu acho que a gente já vai embora. risos

Guilles: *risos*

Chaves: Nós vamos levar talvez um pendrive pra você ter uma. risos Que conta toda a história da humanidade

Guilles: *Em 3D! risos*

Chaves: Em 3D! Então eu acho que a gente vai chegar, eu não sou negativista não sabe, de achar que isso aqui vai acabar, vai acabar, vai ser uma merda completa. Não, nós estamos no primitivo, e a arte contemporânea tá mostrando que esse mundo aí ainda tem muito pra revelar! Pra ensinar! E tanta coisa. A própria natureza a gente não conhece.

Guilles: *É*

Chaves: Não sei até onde a gente conhece. Nem a capacidade da gente. A gente anda sobre roda! Andar sobre roda é um troço muito primitivo!

Guilles: *É quase rastejar!*

Chaves: É! Roda é horrível!. Já era pra gente tá voando!

Guilles: *Talvez é uma coisa que ajude a desacelerar a destruição né. Pra gente continuar ainda andando sobre rodas! risos*

Chaves: É pode ser!

Guilles: *Porque vai ter sujeito querendo casar no alto do Everest. risos*

Chaves: Isso!

Guilles: *O outro vai fazer a festa de quinze anos da no funda da Fossa das Marianas. risos*

Chaves: Também isso tudo é bom né! Porque você vai, eu acho que a gente vai embora daqui! Sabe, um dia. A Terra tem mais cinco mil anos, acho que acabou! Né, vai esquentar, as condições dela, a população talvez reduz.

Guilles: É isso mesmo, vai caminhar pra isso.

Chaves: A tecnologia vai substituir a mão de obra.

Guilles: *Isso me lembra, me lembra o Blade Runner, quando ele, eles vêm aquela coruja e ele pergunta se a coruja é verdadeira ou se ela é sintética né. risos*

Chaves: riso Eu sei, eu lembro disso aí. Pô cara, o que tá por vir a gente não tem noção. Lembrei da minha filha que ligou agora. Papai eu tô com o Iphone novo mas eu vou ter que botar o chip nele. Será que o chip que eu tenho do outro Iphone que já tá velho serve pra botar nesse? Num sei!

Guilles: *É, tem que ir lá na operadora.*

Chaves: Mas no futuro vai servir! Porque não vai ter mais chip! Entendeu? risos Então agora ainda tem que ir lá e pra operadora ver. Não tem que comprar outro chip. Mas vai ser o mesmo número de telefone? É vai ser, vai ter que pagar tanto né.

Guilles: *É, agora a última pergunta eu vou deixar uma provocação pra você. A nossa pesquisa, né a pesquisa, a minha pesquisa e do orientador Dr. Marco do Valle. Existe alguma pergunta que você gostaria de me dizer sobre a pesquisa, ao meu orientador Dr. Marco do Valle ou a mim?*

Chaves: Se eu gostaria de perguntar alguma coisa?

Guilles: *É uma, se você tem uma.*

Chaves: É, perguntar. Eu não tenho nada a perguntar!

Guilles: *Que nós que estudamos as políticas para as artes visuais?*

Chaves: Eu acho que o, o. Assim a pergunta seria. As Artes Visuais são estratégicas para o desenvolvimento nacional ou mundial, do Homem?

Guilles: *Ótima pergunta!*

Chaves: Entendeu?

Guilles: *Entendi, ótima. Foi boa a provocação!*

Chaves: É.

Guilles: *Muito boa! Xico! Muito obrigado pela sua atenção pela ótima entrevista.*

Chaves: Muito obrigado!

Guilles: *Foi um prazer te conhecer e ter as suas ideias.*

Chaves: Não eu também, eu até agradeço o câmara invisível que tá ali. risos

Guilles: risos

Chaves: Como é que ele chama mesmo?

Guilles: *Esse aí é o Gasparzinho! risos*

Chaves: Gaspar! Obrigado! Um abraço! risos

Guilles: *risos Muito obrigado Xico!*

Chaves: Obrigado você! Espero que isso seja publicado pela FUNARTE!

Guilles: *Obrigado.*

Chaves: Sabe o que é que é eu tô virando uma espécie de, de, de referência. Acho que foi porque eu não morri. Risos. Entendeu?

Guilles: *risos*